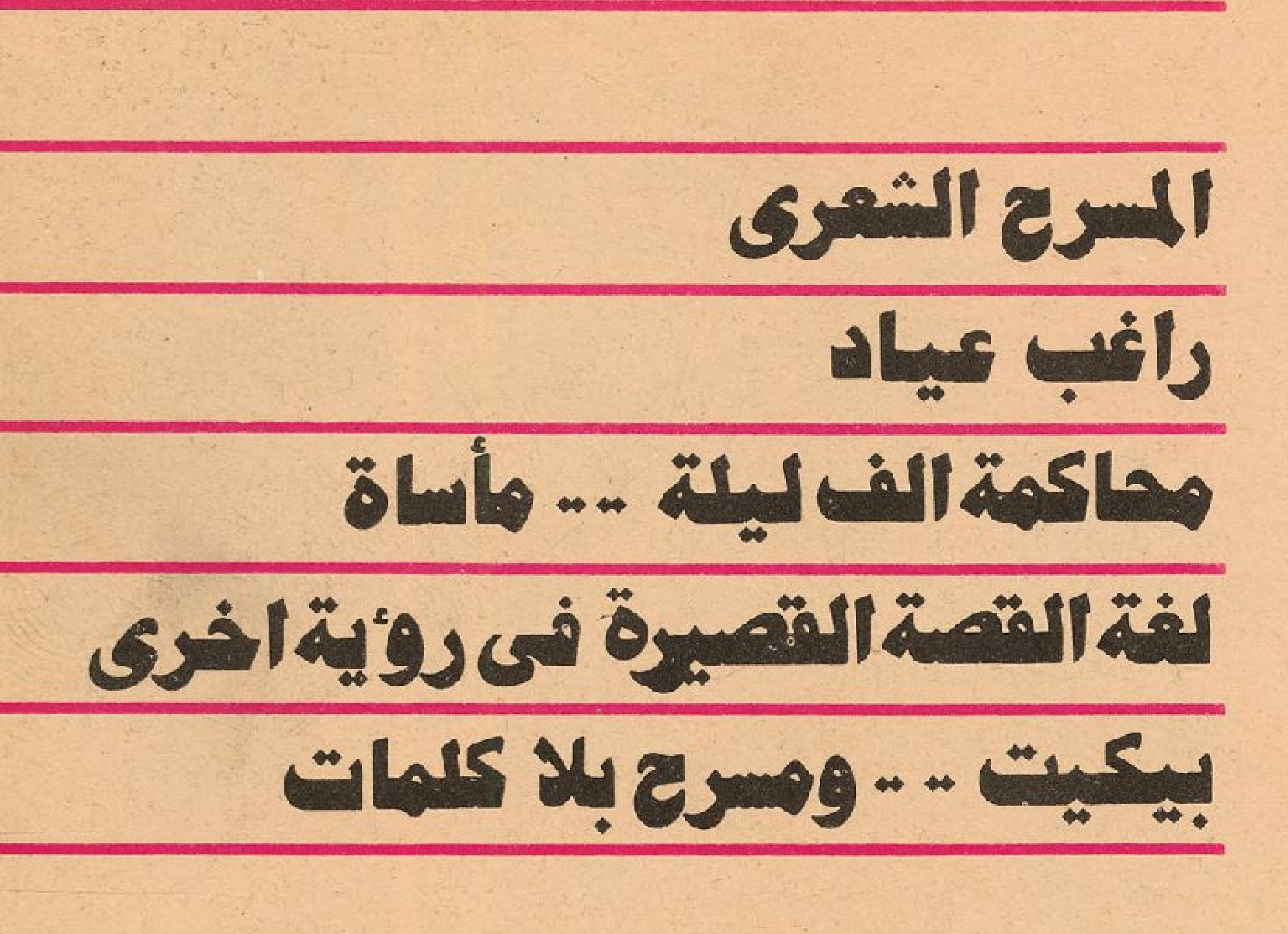


أدب • فكر • فن



المسرح الشعرى

راغب عياد

محاكمة الف ليلة .. مأساة

لغة القصة القصيرة فى رؤية اخرى

بيكيت .. ومسرح بلا كلمات



تكوين ○ للفنان محمد المليحى ○ المغرب



• القاهرة • العدد الحادى عشر • الثلاثاء ١٦ ابريل ١٩٨٥م • ٢٦ رجب ١٤٠٥هـ •

• الثمن ٢٥ قرشاً •



من وحي موسيقى ڤاجنر ○ عمل رقم ٩
تصوير فوتغرافى للفنان كمال الدين خليفة

القاهرة

رئيس مجلس الإدارة
د. عز الدين إسماعيل

رئيس التحرير
عبد الرحمن فهمى

مدير التحرير
سامح كريّم

سكرتير التحرير
شمس الدين موسى

المدير الفنى
محمود الهندى

مجلس التحرير
د. أحمد عتمان
د. أميمة كامل
د. سامية أسعد
د. عبد الغفار مكاوى
د. عبد القادر محمود
د. مارى تريز عبد المسيح
د. محمود فهمى حجازى
هانى الحلوانى

مدير الإدارة
عبد البديع قمحاوى

الإعلانات

مؤسسة أبوللو للإعلان
١٦ شارع البورصة التوفيقية
٣٩ عمارة أبو الفتوح بالهرم
ت : ٧٥٢٢٢٤ - ٨٥٩٥٥٦
ص.ب ٢٥١٥ القاهرة

الأسعار

السودان ٦٠٠ مليم ـ السعودية ٥ ريال ـ سوريا ٣٥٠ ق.س ـ لبنان ٤٠٠ ق.ل ـ الأردن ٤٠٠ فلس ـ الكويت ٤٥٠ فلسا ـ العراق ١١٠٠ فلس ـ المغرب ٨٠٠ فرنك ـ الجزائر ٦٥٠ سنتاً ـ تونس ٦٥٠ مليماً ـ الخليج ٦٠٠ فلس.

الإشتراكات

قيمة الإشتراك السنوى ٥٢ عدداً فى جمهورية مصر العربية ثلاثة عشر جنيها مصرياً بالبريد العادى . وفى بلاد اتحادى البريد العربى والإفريقى والباكستان ثلاثون دولاراً أو ما يعادلها بالبريد الجوى . وفى مختلف انحاء العالم ثمانية وثمانون دولاراً بالبريد الجوى .

والقيمة تسدد مقدماً لقسم الإشتراكات بالهيئة المصرية العامة للكتاب ج.م.ع نقداً او بحوالة بريدية ، او بشيك مصرفى لأمر الهيئة المصرية العامة للكتاب ـ كورنيش النيل ـ القاهرة وتضاف رسوم البريد المسجل على الأسعار الموضحة .

رؤية

هل يزيدنا العلم حكمة ، كما نتصور جميعاً ؟ . .
وهل تقترن المعرفة بالخير والفضيلة ، كما تصور حسن النية سقراط ؟ . . .

إن هذا هو الذى استقرَّ فى الضمائر والأذهان منذ أن بدأ تاريخ العلم والعلماء . ارتبط السير على طريق المعرفة بالإخلاص والأمانة والعطاء بلا حدود ، كما ارتبط بالترفع والتعفف والزهد فى الأجر والجزاء ، اللهم إلا أن يكون هو الرضى الذى يناله ضمير المخلص لوجه الله ووجه الحقيقة . . .

لكن ، يبدو أن ألوان الصورة القديمة قد تغيرت حتى أو شكت على الاختفاء ، وأن خطوط اللوحة العريقة قد تحولت من الاستقامة إلى الالتواء . كما يبدو أن هذا يصدق عليهما فى زمننا هذا أكثر من أى زمن مضى ، وفى بلدنا هذا أكثر من أى بلد آخر من بلاد الله . ولا أريد أن أستسلم للمبالغة والتعميم حتى لا تصبح الصورة قاتمة ، ولا أتهم بالتشاؤم المذموم . فالمخلصون الذين يعملون وينتجون ويبدعون فى ظل الصمت وفى صمت الظلال كثيرون والحمد لله ، وهم موجودون ـ بحمد الله كذلك ـ فى هذا البلد ، وفى هذا الزمن ، مهما كانوا مغمورين ومنسيين ومجحودين . .

مع هذا تبقى القضية ملحة ، ويستوجب التحول الخطير فى مفهوم العلم والمعرفة أن ننظر إليه بعين الجدّ والاهتمام ، ونفكر فى الأسباب التى دعت إليه والوسائل التى يمكن أن تعيده إلى معناه الأصيل . يكفى أن تنظر حولك وتسأل نفسك : هل هذا هو العلم ؟

ألم يصبح العلم فى معظم الأحوال مطية للمال أو الشهرة أو الوجاهة أو السُّلْطة ؟ هل تجد فى علماء اليوم ـ إلا من عصمه ربك من الطوفان ـ أثراً من آثار الترفع والكبرياء والأبوة والإصرار على الحق والنضال من أجل قضية . . . وغيرها من القيم التى وجدت منذ أن وجد العلماء الحقيقيون كما وجدناها ـ أنت وأنا ـ فى كثير من أساتذتنا وسمعنا عنها عند أساتذة أساتذتنا والأعلام من علماء تراثنا ؟ ولا تقل لى شيئاً عن الدروس الخصوصية وبَيع الكتب والمذكرات الركيكة ومصّ دماء الطلاب الفقراء وحكايات الشقق والسيارات والعمارات ، فهذه مآس معروفة ، ولا تذكر شيئاً عن التعليم وغدر الزملاء ببعضهم الذى تحول إلى تقرير وإملاء وتكرار واجترار ، ولا عن الكتب التى صار معظمها تجميعاً بغير نظام ولا حياة ، وخطفاً ونهباً وصل فى بعضها إلى حَدّ سرقة الأموات قبل الأحياء ، فذلك كله قد أصبح من أمراضنا المزمنة . ستقول ـ فى حسْرة ـ : لقد أصبح العلم فى رأى البعض تحصيل معلومات وحشد ركام من هنا وهناك على طريقة النمل ، ولم يعد ينطوى على موقف ولا رسالة إلا فى أندر الأحوال ؛ ولقد أصبح بعض العلماء كفرسان الشيطان يتسابقون فى سبيل المنصب والشهرة والترف والنجومية والتسلّط ويركبون لذلك كل فرس ممكن أو محرَّم . ولا بد أن تسأل نفسك أمام هذا الوضع الفاجع : هل يمكن أن يزيدنا العلم قدرة على الشرّ ؟ وما جدوى العلماء أو العلم الذى تجرَّد من خشية الله والخشوع للحقيقة والارتباط بشعب بائس طال عليه القهر وطال عليه الحرمان . . من العلم الحق ؟ ! . . ○

القاهرة

محاكمة ألف ليلـــــة ..م



سامح كريم

هذا حدث مأساوى خطير حقاً .

مأساوى يثير الانفعال بالمرارة والألم ، حين يتهم كتاب عمره ألف عام ، وله مكانته على المستويين القومى والعالمى .. مثل كتاب ألف ليلة وليلة .. بأنه يخدش الحياء ، ويطالب بالحكم عليه .. حكما ليس بمصادرة العبارات التى تخدش الحياء أو حتى بمصادرته بأجمعه .. وإنما بإعدامه حرقاً فى ميدان عام ليكون عظة وعبرة لغيره من الكتب . بالضبط مثل مأساوية الكتاب نفسه . حيث اتهم الملك شهر يار المرأة التى تمثل نصف مجتمعه بالخيانة ، وحكم عليها بالقتل فى قسوة بالغة لتكون عظة وعبرة لبنات جنسها من النساء الخائنات !

وخطير حيث يستمد خطورته أولاً فى أنه ليس لمؤلف بعينه يعيش بيننا ، وإنما ينسب تأليفه إلى أجيال متتالية ومعنى اتهامه والحكم عليه هو اتهام لهذه الأجيال فى عصور متتالية والحكم عليها ، ويستمد خطورته ثانياً من موضوعه حيث توجه الاتهامات إلى موضوع كتاب يعتبر من أمهات كتب التراث . ومعنى هذا أننا بعد ذلك يمكن أن نوجه مثل هذه الاتهامات إلى موضوعات غيره من الكتب القديمة ، ثم إلى التراث بوجه عام ، ثم إلى حضارتنا العربية !

حدث مأساوى وخطير .. من حق الضمير الأدبى فى مصر والعالم العربى ، أن يعلن رأيه فيه كقضية أدبية تخصه ، وتستهدف تاريخه . حتى لا تتهمنا الأجيال السابقة واللاحقة بأننا بصمتنا كنا أسوأ خلف لأعظم سلف .

مـــأساة..!

وحكاية اتهام كتاب ألف ليلة وليلة ، لا تقل في إثارتها عن إثارة حكايات الكتاب نفسه ، أمر يجعلها جديرة بأن تضاف إلى حكايات الليالي الواحدة بعد الألف ، لتكون هي حكاية الليلة الثانية بعد الألف . . مكانها إحدى محاكم الآداب إلى جانب غيرها من حكايات الاغتصاب والاختطاف والهتك وغيرها من الحكايات المخلة بالشرف ، وزمانها في الربع الأخير من القرن العشرين . . قرن التحولات الكبرى والأحداث العظيمة ، وأحداثها ـ كما سمعنا وقرأنا في الصحف والمجلات ـ تبدأ من لحظات تقديم شرطة الأحداث بلاغاً لنيابة الآداب ، عن اكتشاف كتاب يدعى « ألف ليلة وليلة » ، يتداوله الناس ـ جهاراً نهاراً ـ في الأسواق والمنتديات ، وبالاطلاع على الكتاب المذكور وجد أنه يتضمن عبارات خادشة للحياء ، وعلى الفور تصدر النيابة أمرها بضبط النسخ المطبوعة ، التي تقوم بتوزيعها أحدى دور النشر بالقاهرة بعد استيرادها مطبوعة من خارج الحدود . وفي يوم الأحد الأول من مارس عام ١٩٨٥ . تم نظر قضية هذا الكتاب الخادش للحياء ، أمام محكمة الآداب ، ليكون بمثابة الشماعة التي نعلق عليها كل أخطائنا وخطايانا التي تمت في الفترة الأخيرة كالخطف والهتك والاغتصاب . . كل ذلك وغيره هو نتيجة لهذا الفكر المنحرف الذي تتضمنه حكايات هذا الكتاب ، وغيره من الكتب المدسوسة على فكرنا الإسلامي العربي . والذي يسعى مَنْ دسوه إلى هدم قيم مجتمعنا المتماسك . ويسؤال كل من صاحب دار النشر ومديرها دافعا عن نفسيهما بأنهما لم يقرءا هذا الكتاب . ليتبينا انحرافه وخدشه للحياء . وطبيعي أن ترى النيابة أن هذا عذر أقبح من ذنب اقترفاه كل من صاحب دار النشر ومديرها . والذنب هو في حيازتها لكتاب كهذا مخل بالآداب العامة . ابتغاء للبيع والاتجار ..وبعد أن يتلو الأستاذ وكيل النيابة بعض عبارات من الكتاب أمام المحكمة يعلق قائلاً بأن العبارة الواحدة تكفي ليس بمصادرة الكتاب ، بل بإعدامه

محاكمة ألف ليلة .. مـــأساة..!

في هذا العدد

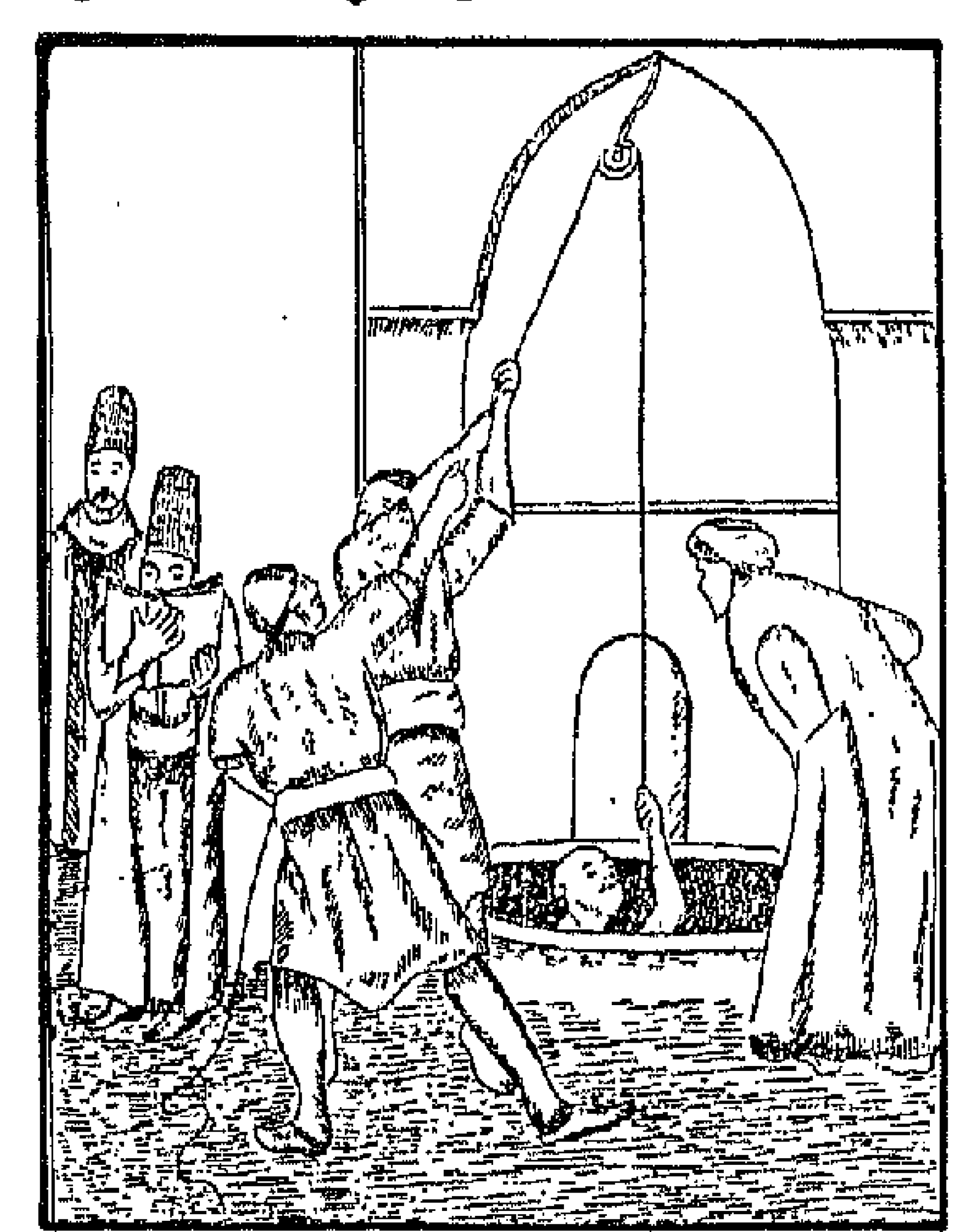
محاكمة ألف ليلة .. مأساة !

حرقاً فى ميدان عام . حتى يرى الشعب ما يناله المتهمون من عقاب . وبالفعل يطالب بتوقيع أقصى العقاب على المتهمين ومصادرة الكتاب !

بعد ذلك يأتى دور الدفاع . . وصاحبه لحسن الحظ فى الأصل أديب إلى جانب كونه محامياً وهو الأستاذ صبرى العسكرى وتكون مرافعته مبنيه على نقاط أهمها : أن الدستور المصرى قد كفل حق التعبير فى الفن والأدب والبحث العلمى ، ما لم يمس هذا التعبير العقيدة ، وأن الكتاب ليس حديث عهد بالنشر فقد طبعته المطبعة الأميرية منذ ١٥٥ سنة ، وأن إجراء مصادرة الكتاب جاء من شرطة الأحداث وهى شرطة غير مختصة بمصادرة الكتب ، وأنه ليس من المعقول أن تأتى المحكمة بكتاب تم تأليفه منذ ألف عام لتحاكمه اليوم ، وأن ما جاء فى أدبنا القديم من عبارات وألفاظ تتضاءل إلى جوارها ما ورد فى الكتاب ، وإن الكتاب تتداوله أوروبا ، ويكفى أن تكون عدد طبعاته فى فرنسا ٢١ طبعة ، وأن الثعالبى قال منذ مئات السنين أن الكلمة المكتوبة لا تخدش الحياء ، وأن الذى يخدش الحياء هو الجهر بها فى الأسواق ، وقد أخذ بذلك النص المشرع الفرنسى منذ مائة عام . . إلى هنا ينتهى الدفاع من مرافعته لتتحدد بعد ذلك قضية للكتاب أمام محكمة الآداب فى الحادى والعشرين من هذا الشهر .

قيمة الكتاب

ولعل هذه الاتهامات التى توجه اليوم لكتاب ألف ليلة ، لم تكن الأولى من نوعها . . شأنه فى ذلك شأن أى كتاب غير منزّل من السماء . فقد استهدف من قبل لعدد من الهجمات حيث قيل عنه أن حكاياته لم تنسب لأديب أو قصاص بعينه ، وإنما نسبت إلى الأجيال المتتالية ، أو لأنها إعتمدت فى لغتها على بعض الألفاظ الشعبية ، وبأنها اشتملت على بعض القصائد المكسورة



الوزن الركيكة المعنى . بل ووصفه ابن النديم فى مؤلفه الفهرست بأنه كتاب غث بارد الحديث ، كما وصفه أبو حيان التوحيدى فى كتابه الإمتاع والمؤانسة بصفات منها البطلان والضحك والهزر والخيال الكاذب . إلى آخره إلا أن هذه الهجمات لم تقلل من مكانة الكتاب أو قيمته . بل كانت على العكس سبباً فى استمراره وتداوله فى كل الأماكن على مر العصور ، واحتفت به الكتب الأجنبية قبل العربية . ولعل أبرز وأدق تقييم للكتاب ما جاء فى دائرة المعارف الإسلامية التى أصدرها بالإنجليزية والألمانية والفرنسية أئمة المستشرقين فأثنوا على مكانة الكتاب وقيمته . كذلك لم تغفله الكتب العربية ، ونذكر منها ما كان فى الأصل من الرسائل الجامعية وعلى سبيل المثال لا الحصر رسالة الدكتوراة المقدمة من الدكتورة سهير القلماوى . وعنوانها « ألف ليلة وليلة » والتى أشرف عليها الدكتور طه حسين وقدمها بقوله عن الكتاب « بأنه خلب عقول الأجيال فى المشرق والمغرب قروناً طوالاً . » وقد أكدت الدكتورة سهير القلماوى فى رسالتها هذه على عروبة حكايات ألف ليلة ، وبأنها متأثرة بكتاب عربى سابق عليها هو « التاج فى أخلاق الملوك » للجاحظ أو رسالة أخرى للأستاذ أحمد محمد الشحاذ وعنوانها « الملامح السياسية فى حكايات ألف ليلة وليلة » والتى ختمها بهذه العبارة : « لم يكتب هذا الكتاب ــ يقصد بالطبع ألف ليلة ــ عبثا أو لمجرد التسلية . لكنه كتب بدافع سياسى توجيهى تربوى ، دفاعاً عن الخلافة العباسية وعن كل ماهو عربى إسلامى ، أو رسالة ثالثة للدكتور محسن الموسوى عنوانها « استقبال الإنجليز للحكايات فى القرن الثامن عشر . مؤكدا قيمة الكتاب الأدبية من ناحية ، وعروبته من ناحية أخرى .

إلى جانب عدد كبير من الكتب والأبحاث نذكر منه على سبيل المثال لا الحصر أيضا كتاب « دور الفكر العربى فى تكوين الفكر الأوروبى » للدكتور عبد الرحمن بدوى ، و « مأثوراتنا الشعبية وآثارها فى الحضارة الغربية » للدكتور فؤاد جميل .

وقد عنى المستشرقون بترجمة الكتاب ودراسته ، ومن هؤلاء المستشرقون : الفرنسى « دى ساسى » ، والنمسوى « فون هامر » ، والهولندى « دى جويه » ، والإنجليزى « لين » ، والألمانى « نولدكه » ، وكانت ترجمة جالان هى أقدم ترجمة حيث بدأها عام ١٧٠٤ . توالت بعدها الترجمات الأوروبية الأخرى على النحو التالى . ففى لندن صدرت ترجمة للكتاب عام ١٧١٢ تحت عنوان Arabian Nights وفى نفس العام ١٧١٢ صدرت فى المانيا ترجمة للكتاب عنوانها Die Tausend und Eine Nacht وفى إيطاليا صدرت ترجمة للكتاب عام ١٧٢٢ بعنوان Les snovelles Arabe divise in mille ed una notte وفى هولندا ظهرت ترجمة عام ١٧٣٢ عنوانها Duizend en een Nacht وفى الدنمرك ظهرت ترجمة للكتاب عام ١٧٤٥ عنوانها Tusind og een mat . ثم ظهرت بعد ذلك ترجمات بلغات عديدة منها الروسية عام ١٧٦٣ ، والفلامنكية ببلجيكا عام ١٧٨٨ ، وظهر الكتاب فى طبعته العربية فى كلكتا بالهند عام ١٨٣٩ ، وظهرت نسخته العربية عام ١٨٧٩ فى القاهرة .

تقدير الكتاب عالميا

وحكايات هذا الكتاب التى إمتزج فيها الواقع بالخيال ، والطبيعى بالغريب ، والعقلانى بالخارق ، والمعقول باللامعقول . . شدت انتباه المفكرين على المستوى العالمى ، فأعيدت طباعتها مئات المرات بعشرات اللغات فكان لهذا الكتاب بصماته على الفكر العالمى نكتفى بمجرد الإشارة إليها على سبيل المثال لا الحصر . نقرأ مثلا فولتير حيث يقول عنه : «إنه لم يزاول فن القصة إلا بعد أن قرأ ألف ليلة وليلة أربعة عشر مرة» ، وتأكيد برنارد شو حيث يقول : «أنه يضع الإنجيل وألف ليلة وليلة فى مقدمة الكتب التى أثرت فى نفسه وفى إنتاجه الفكرى» ، وتسجيل المستشرق الإنجليزى جب فى كتابه تراث الإسلام حيث يقول : «أنه لولا كتاب ألف ليلة وليلة ما استطاع سويفت أن يؤلف رحلات جلفر ولا ديفو أن يؤلف رواياته» ، ورسالة الزعيم الهندى نهرو إلى ابنته أنديرا غاندى فى كتابه « لمحات من تاريخ العالم » يقول فيها : «ألا تتذكرين بغداد وهارون الرشيد وشهرزاد وقصص ألف ليلة وليلة الممتعة ؟» ، وفامر الذى يعد من أشهر المؤرخين للموسيقى فى أوربا ينشر كتابا موضوعه الموسيقى فى كتاب ألف ليلة وليلة ، والأدباء الرومانسيون فى أوربا وفى مقدمتهم «شاتوبريان» و«لامارتين» و«جيراردو» قد تأثروا فى كتاباتهم بألف ليلة وليلة .

بعد هذه الخطوط العريضة لتقدير العالم لكتاب ألف ليلة وليلة . . الذى سنضعه فى قفص الاتهام بعد خمسة أيام هل نحن فى حاجة إلى مزيد ؟ إليكم مثلا تسجيلا سريعا لدور هذا الكتاب فى الفكر العالمى . وهو دور واسع المدى عميق الأثر شمل الكتابات الأدبية ، كما شمل الأعمال الفنية ، ولم يقتصر على استحداث نظريات جديدة فى النقد الأدبى ، بل امتد كذلك إلى تبنى وجهات نظر جديدة فى الفهم السياسى لحركة المجتمع الشرقى فى سماته ومقوماته . فمنذ تسربت الحكايات إلى أوربا عن طريق كل من إسبانيا وجنوب إيطاليا فى القرن الثالث عشر ، والاهتمام يزيد ويتضاعف .

ففى الأدب الفرنسى نجد تأثر الأدباء الفرنسيون بالكتاب تاثرا عظيما شمل العنوان والمحتوى كما شمل التفاصيل والجزئيات . وذلك حين أصبحت شهرزاد وشهريار مثالا لعدد من الروائيين فى اختيار شخوص رواياتهم . فها هو فولتير (١٦٩٤ - ١٧٧٨) يكتب روايته كانديد التى تدور أحداثها فى الجزائر وتونس وطرابلس والإسكندرية واسطنبول . وفيها نلمح التأثير المباشر لألف ليلة وليلة حيث يكون سفر «كانديد» إلى «الدورادو» يشبه إلى حد كبير رحلات السندباد البحرى ، كما أن بطل هذه الرواية عند فولتير قدرى كالسندباد فى الحكايات ، وأسلوبها يقترب كثيرا من أسلوب حكايات ألف ليلة وليلة إلى درجة أن ذهب

حسن البصرى وهو فوق جبل السحاب عند ماشق الجلد وطلع منه وقد جفل منه طير الرخ

النقاد إلى حد القول بأنها أكثر الروايات الأوروبية تأثرا بألف ليلة وليلة .

وفى الأدب الإنجليزى يذكر «س . أ . زوورث» أن توماس مور (١٧٧٩ - ١٨٥٢) قدم عملا أدبيا هو مزيج من النثر والشعر عنوانه «لا لا روخ» يتضمن أربع حكايات مكانها بلاد الشرق ومكتوب على غرار ألف ليلة وليلة . وظل مور مزهوا بإبداعه هذا طوال حياته ، وكتب الأب سويفت (١٦٦٧ - ١٧٤٥) رحلات جلفر التى تحكى أسفارا وهمية إلى بلاد الأقزام وبلاد العمالقة ، والتى تعتبر صدى مباشرا لحكايات ألف ليلة وليلة فمثلا فى رحلاته يقص قصة الأربعين قزما ممن لا يزيد طول الواحد منهم على البوصات الست وكيف أنهم ربطوا يديه ورجليه وهو نائم ، وكيف استيقظ مذعورا من اعتدائهم ، وكيف كان إنقاذه على يد كبيرهم وفى ذلك إشارة لحكاية على بابا والأربعين حرامى . وللناقد الإنجليزى رسكن (١٨١٩ - ١٩٠٠) كتاب نقدى عنوانه Sesame and Lilies أى السمسم والزنابق فكرته أن السمسم — ويريد به الكتب — هو المفتاح الذى يفتح به الباب على الزنابق — ويريد بها كنوز الحكمة البشرية — ، وفى هذا إشارة إلى حكاية على بابا والأربعين حرامى حيث كانت طريقته لفتح الكنز المدفون فى المغارة هى النطق بعبارة «افتح يا سمسم» ومن وحيها اختار رسكن إحدى كلمتى عنوانه وبعد ذلك مضمون كتابه .

وكثير من الدارسين يرجعون مسرحية شكسبير (١٥٦٤ - ١٦١٦) عطيل إلى مئوية الأديب الإيطالى جيرالدى (١٥٠٤ - ١٥٧٣) التى تضمنت سرد ١٣٠ نادرة رويت على نمط ألف ليلة ، ومنها نادرة القائد المغربى الأسود عطيل وزوجته ديدمونه التى خانته ولا ننسى أن Othello محرف من عبد الله أو عطا الله .

وفى الأدب الألمانى نجد تأثيرا واضحا فيما كتبه الأدباء الألمان نذكر منهم على سبيل المثال فيلهم هاوف (١٨٠٢ - ١٨٢٧) الذى كتب عددا من القصص يندرج فى إطار القصص الشرقى ، والآخر فى إطار السرد الروائى فى ألف ليلة وليلة . ومن هذه القصص قصة «الخليفة واللقلق» و «السفينة الشبحية» و «اليد المقطوعة» و «انقاذ فاطمة» و «مصير سعيد» . واختار لحكاياته عنوانا يجمعها هو القافلة وفيها يجعل أحد أفراد القافلة وهو «سليم بروش البغدادى» يقترح على زملائه أن يروى كل واحد منهم حكاية على غرار حكايات ألف ليلة أثناء السفر ، حتى يذهب عنهم الملل . وتنقلنا الحكايات إلى بلاد الشرق . حتى إن حكاية الخليفة واللقلق تنقلنا إلى بغداد وعصر هارون الرشيد .

وينقل الكاتب يوهان جوتفريد هردر (٧٤٤ - ١٨٠٣) أسلوب حكايات ألف ليلة وليلة إلى الأدب الألمانى كنموذج جديد عليهم . فيه تختفى الحقائق خلف ستار من الخرافات .

وفى الأدب الإيطالى نكتشف أن مجال التأثير كان مبكرا بالقياس إلى غيره من الآداب الأوروبية حيث نقطة انطلاق حكايات ألف ليلة وليلة كانت فى الأصل من إيطاليا . فنجد جيوفانى لوكاشيو (١٣١٣ - ١٣٧٥) يكتب مجموعة الصباحات العشرة التى تتضمن مائة حكاية يقصها ثلاثة رجال وسبع سيدات . بعد أن فر هؤلاء العشرة هاربين من مدينة انتشر فيها الطاعون . وهكذا اقترح أحدهم أن يقص واحد من العشرة حكاية على رفاقه التسعة كل يوم تمضية للوقت ، ويلاحظ تأثر مجموعة لوكاشيو بحكايات ألف ليلة وليلة أولا فى طريقة السرد ، وثانيا فى مصدر الحكايات حيث نلاحظ أن عدد العنصر النسائى هنا هو أكثر من ضعف عدد الرجال تماشيا مع أسلوب الليالى حيث أن القاصة إمرأة .

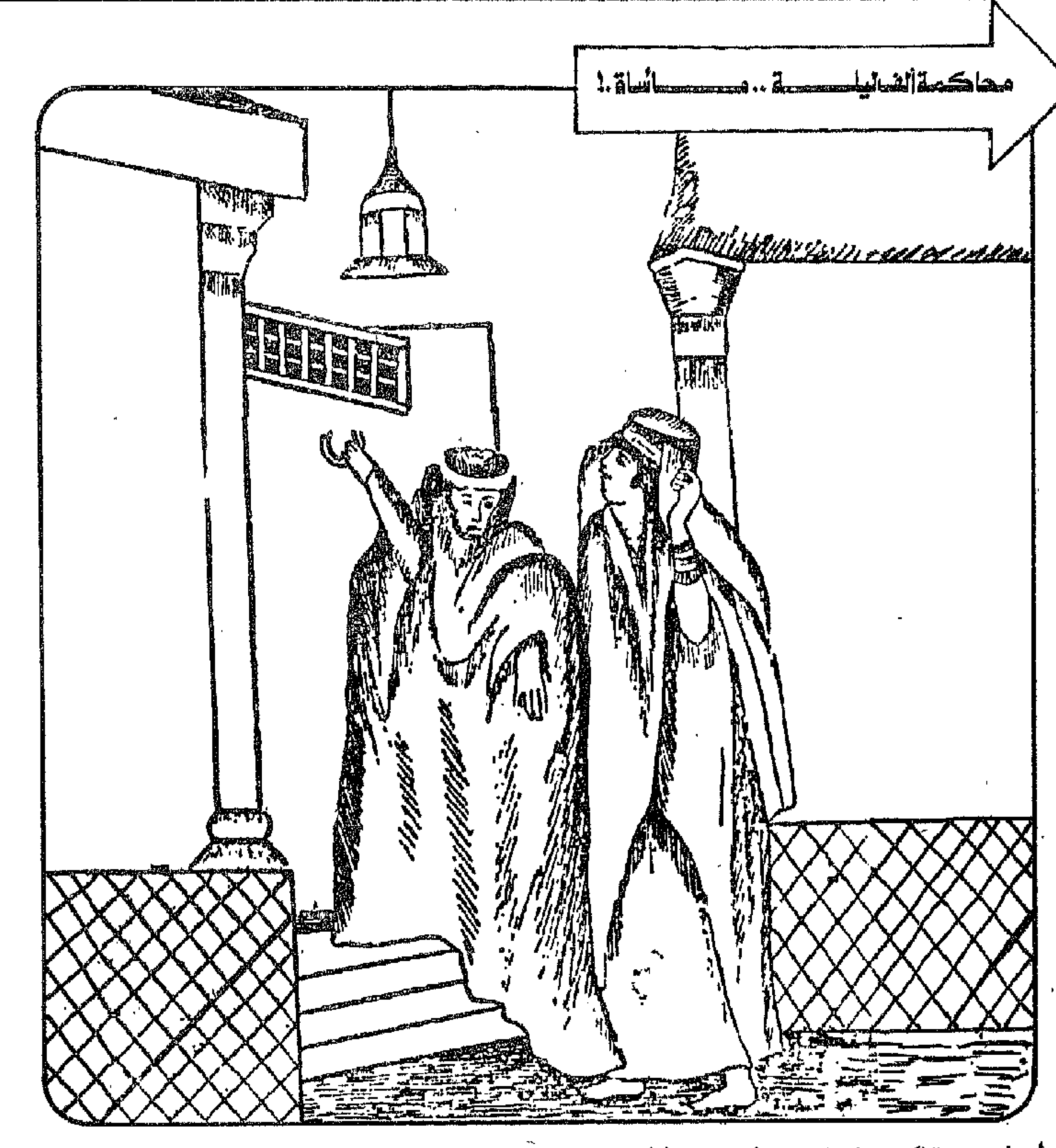
وفى الأدب الأسبانى فى نفس العصر تقريبا (القرن الثالث عشر) قام بدرو الفونسو بترجمة ثلاثين أقصوصة من حكايات ألف ليلة وليلة إلى اللاتينية تحت عنوان «تعليم العلماء» . وهذه الحكايات أثرت فى الأدب والفن فى إسبانيا وجاراتها من البلاد الأوربية منذ ذلك التاريخ . حيث نجد هذا التأثير واضحا فى روايات وقصص «لوب دى فيجا» أكبر كتاب المسرح الإسبانى حيث جاءت بعض رواياته على غرار ألف ليلة وليلة

وفى الأدب الأمريكى يذكر جون أريكسون فى بحث عنوانه «تأثير أدب البلاد العربية على الأدب الأمريكى» أن الأديب الأمريكى «أدجار الن بو» (١٨٠٩ - ١٨٤٩) كتب الليلة الثانية بعد الألف من وحى كتاب ألف ليلة وليلة . تصور فيه مصيرا مختلفا لشهر زاد . حيث يحكم عليها شهريار بالقتل بعد أن نفد صبره من حديثها المتواصل .

وفى الأدب الروسى يعيد تولستوى (١٨٢٨ - ١٩١٠) كتابة ألف ليلة وليلة بأسلوب مبسط ولغة جذابة ، محافظا على تسلسل أحداثها مكتفيا بصياغتها بأسلوب روسى ، مبدلا اسماءها العربية بأخرى روسية . الأمر الذى يجعل القارىء يصل إلى أن تولستوى يكتب ألف ليلة ولكن على الطريقة الروسية كذلك يترجمها مكسيم جوركى (١٨٦٨ - ١٩٣٦) إلى الروسية ، ويقدمها بقوله : «إنه الكتاب الأدبى الأول الذى طالعه بعد أن تعلم القراءة ، وصحبه منذ الثانية عشرة من عمره حتى شيخوخته» .

مكانة الكتاب فى فكرنا

[ومكانة كتاب ألف ليلة وليلة فى فكرنا العربى تنبع من اعتباره واحدا من أهم كتب التراث ، والتراث فى لغتنا ككلمة لها دلالات ومعانى . فالتراث أو الميراث أو الإرث (بكسر الهمزة) أو الورث (بكسر الواو) يراد بها فى أصل اللغة كل ما يخلفه الرجل إذا مات لورثته . مما كان فى حوزته زمن حياته ، بإقرار المجتمع الذى يعيش



فيه أن له حق تملكه . ثم انتزعه الشعراء والبلغاء عن طريق المجاز فقالوا تراث الآباء والأجداد يريدون بذلك ما ترك لهم الآباءوالأجداد من المفاخر والمآثر والمجد والشرف والذكر الذي لا يبلى . وفي هاتين الحالتين التراث في أصل اللغة ، والتراث كما يراه الشعراء والبلغاء ، يكون التراث ملكا للورثة أي هو جزء لا يتجزأ من حياتهم ، يحرصون عليه وعلى حياطته وتنميته ، والذي يبدده أو ينتقصه يعدونه وارثا سفيها ، يستوجب الحجر عليه تارة ، ويستوجب الازدراء والتحقير تارة أخرى .

والتراث بهذين المعنيين لفظ واضح في لغتنا واستعمالنا من قديم الزمن إلى يومنا هذا . يضاف إلى هذين المعنيين معنى ثالثا أقره العلامة الكبير محمود محمد شاكر حيث يقول : «إنه في أوائل القرن العشرين نشأت حركة سميت بإحياء الكتب العربية . وكان غرضها نشر هذه الكتب التي لا تزال مخطوطة لكبار الفلاسفة والعلماء والأدباء كالغزالي وابن رشد والجاحظ وابن سينا وأبي تمام والبحتري وابن المعتز وغيرهم . وعندئذ بدأ الاهتمام بتخصيص هذا النشر فقالوا : «مكتبة الغزالي» و «مكتبة الجاحظ» . وكانت الحركة الأدبية يومئذ في غاية النشاط . فسقط لفظ التراث على أقلام الكتاب وكانوا يريدون به معنى تراث الآباء والأجداد أي الإعزاز والاحترام والتقدير . وما يجب حياطته وتنميته والعمل على نشر مخطوطاته . فصار هذا معنى ثالثا للفظ التراث . وعند ذلك بدأ يقال تراث الغزالي وتراث الجاحظ . وصار هذا التعبير أدل وأوضح من تعبير مكتبة الغزالي أو الجاحظ» .

وأيا ما كان اختلاف هذه المعاني الثلاث للتراث إلا أنها تؤدي في النهاية إلى نتيجة واحدة هي أن التراث هو من كلمات لغتنا وتفكيرنا معا . وأنه ـ والرأي هنا للعلامة محمود محمد شاكر ـ «وجب أن نصونه وننميه وننشره كما تفعل الأمم بما خلفه لهم الآباء والأجداد . يفعلون ذلك بإجلال وتقدير وإعزاز ما دام مكتوب بالعربية ونحن عرب ننطق العربية ونكتبها ونعتز بها ، وأن نحافظ على نشر ما خلفه الآباء والأجداد بلا نظر إلى الأفكار التي يتضمنها . وكل الأمم السوية المتماسكة لا تنشأ عندها مشكلة كهذه المشكلة التي نعيشها اليوم . فالتراث ملك للأمة ، وجزء لا يتجزأ من حياتها وتاريخها وماضيها وحاضرها . ومن يفعل غير ذلك بتراثه فهو وارث سفيه» .

هذا هو موقفنا الحقيقي من كتب التراث ومنها كتاب الف ليلة وليلة .

رأي واحد يواجه الاتهامات

ولذلك يجب أن تتوحد كل الآراء المتباينة حول معنى واحد هو مواجهة من يتهم كتاب الف ليلة وليلة سواء كانت هذه الآراء رسمية أو غير رسمية . تمثل يسار الفكر أو يمينه ، يدلي بها معارض أو غير معارض .

ينبغي أن يعلم الجميع أن اتهام كتاب ألف ليلة هو اتهام واضح وصريح لواحد من كتب التراث التي تمثل تاريخنا وذاكرتنا وهل يرضى أحد باتهام تاريخه وذاكرته !؟

ذلك لأننا حين نتهم تراثنا بمثل هذه التهمة «خدش الحياء» ونحاكمه بعد ذلك فلن تنجو كتب كثيرة في تاريخنا العربي أو حتى الفرعوني .

كيف تفلت مثلا في التاريخ الفرعوني صفحات تتحدث عن علاقة الأخ بأخته وزواجه منها . أو أخرى تتحدث عن الحب عند الفراعنة بالفاظ تتطلب تعقيبا في حدود المفاهيم الضيقة ؟

وكيف يفلت كتابا سماويا مثل التوراة الذي يحدثنا عن الأب وكيف كان يتزوج ابنته والأخ وكيف كان يعاشر شقيقته ، ويتغزل بملامحها الجسدية ؟

وكيف تفلت كتب كثيرة في أدبنا العربي كالأغاني للأصفهاني ، والإمتاع والمؤانسة لأبي حيان التوحيدي ، ولسان العرب لابن منظور الذي يذكر كثيرا من العورات للشرح والتدليل ، وطوق الحمامة لابن حزم ، ونزهة الجلساء في أشعار النساء للسيوطي ؟

وكيف يفلت فحول الشعراء العرب وفي مقدمتهم عمر بن أبي ربيعة ، وعمرو بن كلثوم ، وبشار بن برد ، وجميل بثينة ، وأبو نواس ، وابن الرومي وغيرهم ؟

ثم كيف يفلت من الاتهام والمحاكمة شيوخنا وروادنا ممن احتفوا بتراثنا الغربي وقدموه للأجيال بعد ذلك وفي مقدمتهم طه حسين والعقاد والمازني والخولي وأحمد أمين وهيكل وغيرهم ؟

وكيف يفلت من مثل هذه المحاكمة عدد من الأساتذة الأحياء وفي مقدمتهم محمود محمد شاكر وزكي نجيب محمود وسهير القلماوي وشوقي ضيف وإبراهيم الإبياري وعبد السلام هارون ؟

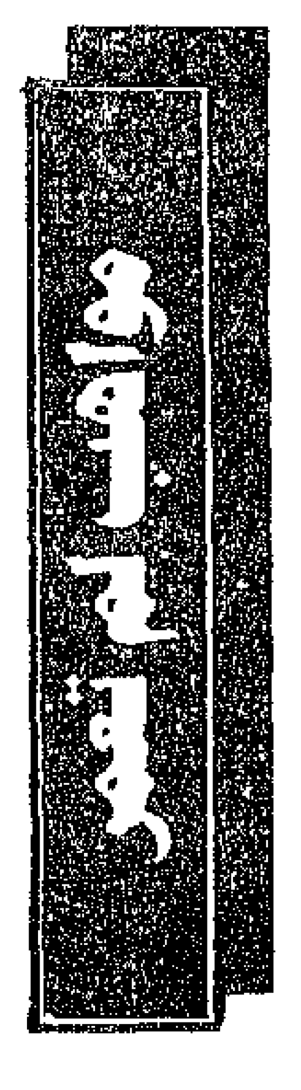
ثم كيف تفلت من تهمة خدش الحياء هذه كتابات نجيب محفوظ وإحسان عبد القدوس وعبد الرحمن الشرقاوي ويوسف السباعي ونوال السعداوي وغيرهم ؟ المليئة بالإيحاءات الجنسية ؟

كيف وكيف . . وأخيرا كيف يفلت كاتب هذه السطور من الاتهام وربما المحاكمة حيث يضم صوته إلى أصوات ملايين في الأمة العربية ترى أن الدفاع عن الف ليلة . دفاع عن تراثنا وعن تاريخنا وعن حضارتنا . . حتى لا يضيع كل شيء ؟

انتبهوا أيها السادة . . إن ما يحدث الآن لكتاب الف ليلة وليلة من اتهام ومحاكمة . لا يدل على تقدم ولا ازدهار ، وإنما يدل على أمور عكس ذلك .

● ● ●

ليت ما نسمعه وما نقرأه حول اتهام ومحاكمة كتاب ألف ليلة وليلة أمام محكمة الآداب . . أكذوبة انتقلت من أول أبريل الشهير إلى الحادي والعشرين منه . لأنها لو كانت حقيقة فإنه سوف يصبح حدثا خطيرا مأساويا . من المؤكد أنه سيخجلنا أمام الأمم في كل مكان ، والأجيال في كل زمان . ●



فخري أبو السعود ناقدًا

د. علي شلش

من مواقف المقارنة أوالموازنة بين الأدبين العربي والإنجليزي على حد تعبير فخري أبو السعود .

« ومن شعراء العربية من يضيق باعهم في وصف الطبيعة قبل أن يقولوا في المنظر المجلو أمامهم أبياتا ، ويدركهم العجز والإحالةفيسبحون بقدرة البارىء ووحدانيته ، كما قال النواسي :

على قضب الزبرجد شاهدات
بأن الله ليس له شريك

وقول أبي تمام :

صبغ الذي لولا بدائع لطفه
ما عاد أخضر بعد إذ هو أصفر

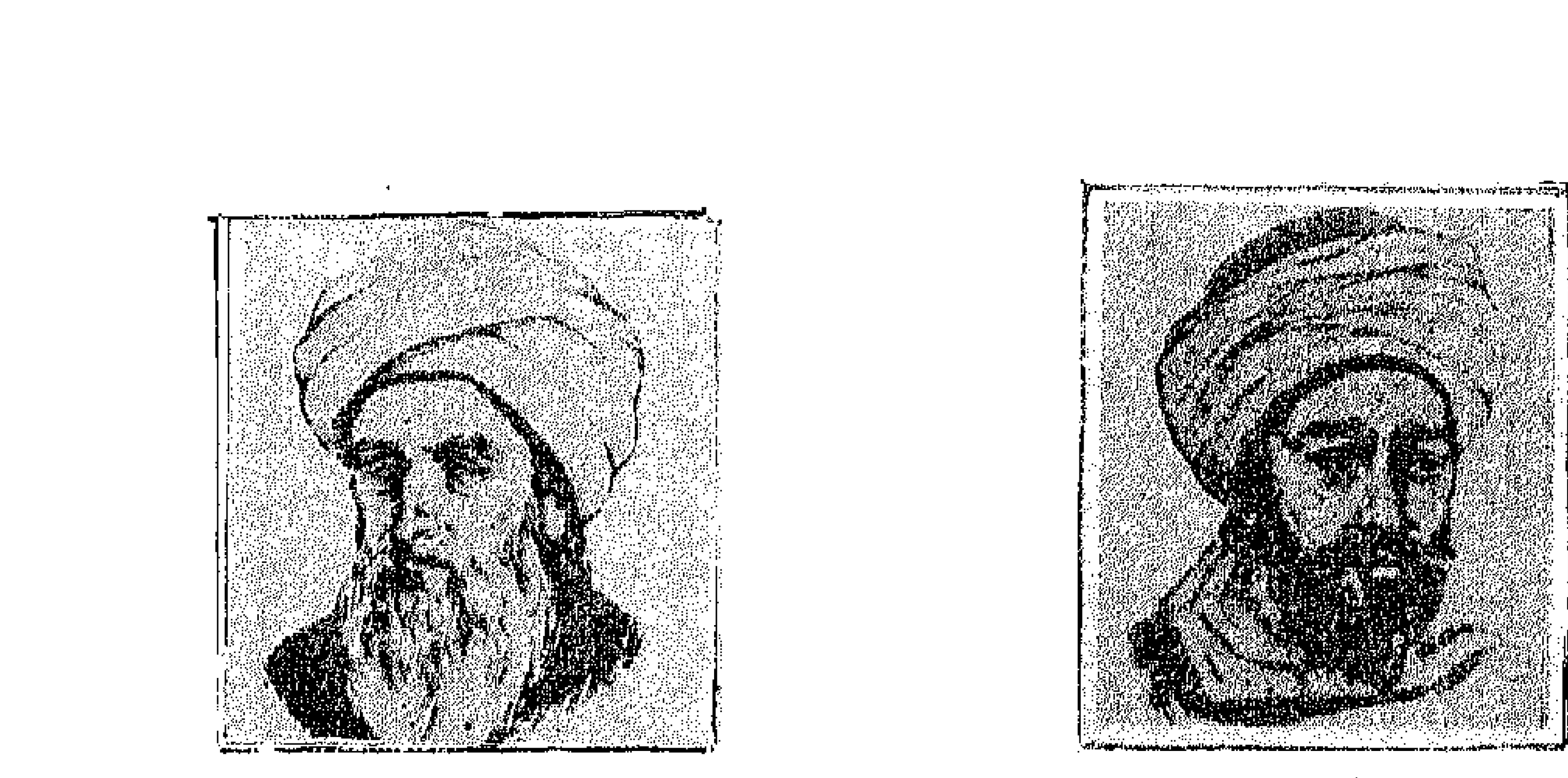
فقدرة الخالق أمر لا شك فيه ، والإشارة إليها في هذه المواقف سذاجة في القول والتواء في استرسال الفكر ، وهرب من مواصلة التأمل والوصف ، والموقف موقف استمتاع بالجمال وتصوير له ، لا موقف وعظ وخشوع . وازن هذين البيتين بقول تنيسون في زهرة ضئيلة : « أيتها الزهرة النامية بين شقوق الجدار ، هاقد انتزعتك أناملي ، وها أنت كلك محمولة في كفي ، بيد أني لو استطعت استكناه سرك لعرفت سر الله والإنسان جميعا » .

فهذا شاعر يفكر ويتأمل ويتوق إلى المعرفة ، وهذان شاعران يسلمان تسليم العجز ، فلا أجادا التصوير ولا استرسلا في التفكير .

وضرب المثل بعد ذلك بالمتنبي والشريف الرضي اللذين لم يختلطا بالطبيعة برغم كثرة أسفار أولهما . ولكنه استثنى من شعراء العرب ابن الرومي « الذي تنطق أشعاره بحب للطبيعة عميق وانجذاب لسحرها لا يدافع « ووجد شعره في الطبيعة يضارع أسمى ما في الشعر الإنجليزي . ثم رد أسباب نقص شعر الطبيعة عند العرب إلى أربعة أسباب تتلخص في بداوتهم في أول تاريخهم وتكسب شعرائهم بالشعر في عهد الحضارة والدولة ، وشدة محافظتهم وتقليدهم للمتقدمين ، وتغلب الصفة اللفظية في عهد تدهور الأدب . أما الأدب الإنجليزي فلم يخنقه جو المدنية أو يرهقه تقليد القدماء إلا في عصر محدود ما لبث أن بددته النهضة الرومانية . ثم أنهى المقال بالحديث عن لغتنا الحافلة بالأسماء والأوصاف لشتى مظاهر الطبيعة وآثارها وحالاتها وأوقاتها غنية بكل ما يحتاج إليه الأديب القدير . وهنا يبدو لنا ـ كما قال ـ التفاوت بين مقدرة اللغة واستعدادها وتقصير أدباء العربية في عهد ازدهار الحضارة دون كثير من غايات الأدب .

تكشف هذه المقالات الثلاث وغيرها ، حول موضوع الأدبين الإنجليزي والعربي ، عن معرفة جيدة بالأدبين ، وغيرة على الأدب العربي ، وأمل في تطويره . ولكن المقارنة تتوقف عند الأدب العربي القديم ، في حين تجمع بين قديم الأدب الإنجليزي وحديثه ، فتصبح بذلك مقارنة ظالمة في الحقيقة . فإذاكان الأدب الإنجليزي القديم قد بدأ بما يسميه الإنجليز « عصر تشوسر » ، أي القرن الرابع عشر ، ثم انتهى بما يسمونه « العصر الحديث » ، أي القرن التاسع عشر ، وما تلاه ، فقد كانت بداية الأدب القديم أقدم من ذلك بكثير . ففترة الأدب الإنجليزي القديم وازدهاره هي نفسها فترة اضمحلال الأدب العربي القديم وانحطاطه . ومع ذلك كان من الممكن لأبي السعود أن يكتفي في مقارنته بتلك الفترة من القرن الرابع عشر إلى القرن التاسع عشر ، أو أن يعزل الأدب الإنجليزي الحديث عن المقارنة فيصبح جهده ـ بذلك أقرب إلى الموضوعية في نتائجه . ولكن يبدو أنه كان طموحا إلى عقد هذه المقارنة بنية الكشف عن النقص الكائن في الأدب العربي ، مما اكتشفه حين احتك بالأدب الإنجليزي . فهو لم يكتب لسلسلة مقالاته مقدمة يبين فيها خطته أو منهجه أو هدفه . ولكن المقالات نفسها تكشف ـ مرارا وتكرارا ـ عن أن ثمة نقصا في الأدب العربي القديم ، وأن هذا النقص له أسبابه وأغراضه ثم تكشف بعد ذلك ـ عن أن ثمة تفوقا ـ في المقابل ـ من جانب الأدب الإنجليزي على الأدب العربي .

ويتخذ النقص في الأدب العربي أشكالا عديدة كما تكشف هذه المقالات . ففي مقاله عن « الخيال في الأدبين . . . » وجد أبو السعود أن الأدب الإنجليزي حافل بمراعاة عنصر الخيال ، وأن ذلك يظهر الملاحم والقصص الممثلة أو المقروءة شعراً ونثرا ، حتى ما كان منها واقعيا ، على حين لا يظهر الخيال بهذه الصورة الفنية في الأدب العربي . فلا قصص فيه ولا ملاحم . والمقامات ـ في رأيه ـ هزيلة عجفاء ، والأثر الوحيد الذي يعتد به هو « رسالة الغفران » للمعري . وسبب ذلك أن الأديب العربي كان شديد الحرص على الواقع يلزمه في موضوعه وأفكاره شديد الاختصار في مقاله وتعبيره ، وكبح عنان الخيال على هذا النحو « سبب انعدام القصص وكثرة الحكم والأمثال في الأدب العربي . وهو كذلك سبب توسط طول القصائد وعدم تراوحها بين الملاحم والطوال والمقطوعات الصغار ، ثم



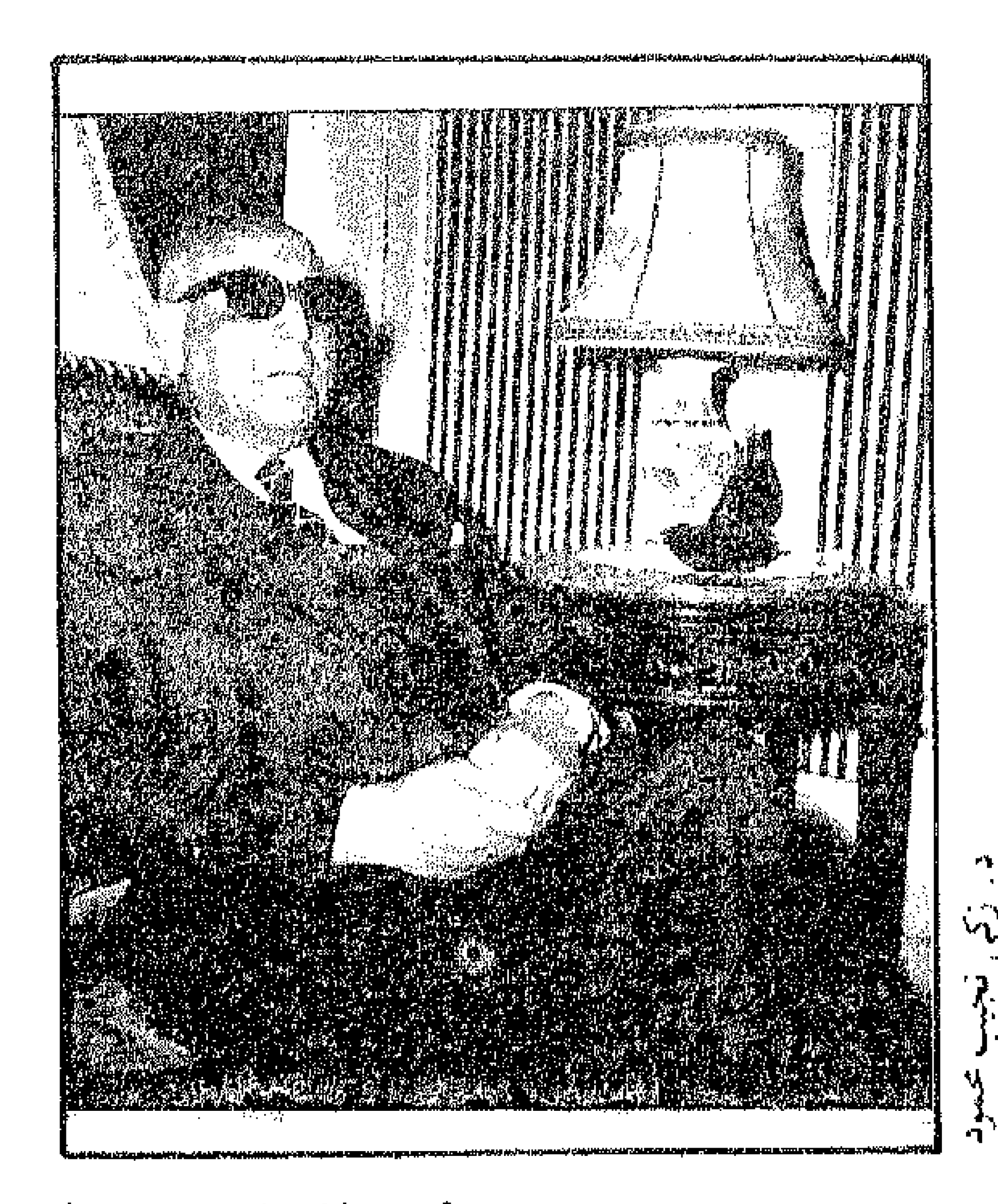
المتنبي

المعري

هو سبب اكتظاظها بالأفكار التى لا يربطها رباط جامع من خيال وثيق » ولا ترجع ندوة آثار الخيال فى الأدب العربى إلى ضعف ملكته بين الشعوب العربية ، وإنما ترجع إلى التقاليد الجامدة الشديدة التى تسلطت عليه لظروف أخرى مثل محاكاة الأدب القديم ومجانبة الآداب الأخرى ، ولا سيما الأدب الإغـريقى . بل إن الأدب العربى حين ضـرب فى مرامى الخيـال فى الغـزل الاستهلالى (النسيب) والمكرمات المصطنعة (مدحـا ورثاء) إنما كان يفعل ذلك مطمئنا إلى أنه يحذو حذو المتقدمين ولا يخرج عن الحدود المرسومة للأدب فى عهودهم ، فجاء ذلك الخيال غثاً ممجوجا ، لا يتجاوز جانب الأوهام والتلفيقات إلى جانب التعبير الصادق عن الحقيقة العميقة . وترك الأدباء الخيـال المطبوع الصادق للعامة يروون به غلتهم ويسبحون فى عوالمه . ثم عاد فى مقال آخر بالعنوان ذاته فأكد ما سبق ، وبين أن الوجدانيات الصادقة التى جاءت فى غمـار الخيال الفج هى كل ما تبقى من تجربة الأديب القديم مـع الخيال ، فضلا عن الحكم والأمثال الرائعة الموجزة ، « فالأدب العربى يبلغ قمة مجده بما فيه من آثار الحكمة لا بما يحويه من صور الخيال » .

وإذا كـان الخيـال ــ عـلى هـذا النحـو فى الأدب العـربى ــ من الضعف والنقص فقـد سـار المعنى والأسلوب عـلى الوتيـرة ذاتهـا . ففى مقـالـة « المعنى والأسلوب » قارن بين غناء الألفاظ بالمعانى عند أدباء الإنجليـز (شكسبير وملتـون وبوب وورد زورث) ، وقصر الغرض من الإنشـاء على الإفصـاح عن الفكر والشعور ، وبين ما فعله أدباء العرب من تقديم اللفظ والأسلوب عـلى المعنى ، ولكنه استثنى من ذلـك ابن المقفع والجاحظ فى النثر والمتنبى وابن الرومى والمعرى فى الشعر . وراح يحلل بعض شعر البحترى وأبى تمام فوجد أن الاحتفاء باللفظ ولو على حساب المعنى « قد تزايد فى العربية تدريجيا مع دخول الأدب طور التدوين والتجويد وتزايد الولع بالتسجيع والمطابقة وغيرهما من المحسنات اللفظية » وقارن فى الوقت نفسه بين الشعر فى الجاهلية وصدر الإسلام حـين كان الشعراء يرسلون القول على سجيته فى نسج محكم يـرمون بـه إلى بيان أفكارهم وشعورهم ، وبـين الشعر فى عهـد التحضر حين أحاطت بـه عوامـل أدت إلى تقديم اللفظ عـلى المعنى ، ومنها فساد اللغة بمخالطة الأعاجم ، وانتشار المدح والتكسب بالشعـر ، وارتباط الأدب بـالبـلاط والأرستـوقـراطيـة ، والانعزال عن المجتمـع ، وتجنب الاطلاع على الأدب اليونانى وحياة الترف وزخـارف العيش التى انغمس فيها العرب بعد الفتوح . وبذلك كله كـان الأدب العربى فى جملتـه أدب أسلوب وكان الأدب الإنجليزى فى جملته أدب معنى » .

هذه العوامل السابقة التى أوضحها أبو السعود فيما يتعلق بسيطرة الأسلوب واللفظ على المعنى والشعور هى نفسها التى أدت إلى تفاقم النقص فى الأدب العربى ــ كما يبن هو نفسه ــ فيما يتعلق بالكثير من موضوعات الأدب ، كما حدث مع موضوع الطبيعة الذى سبقت الإشـارة إليه . وكـما حدث مـع موضـوع آخـر مثـل



« الإنسان » الذى شغـل به الأدب الإنجليـزى ، فيما ورثه عن الأدب الإغريقى من « نزعة إنسانية » ، على العكس من الأدب العربى الذى كان رجاله ــ فيما عدا المعرى ــ أقل عنـاء بشئون الإنسـان وشغلا بـالحياة وغـايتها من أدبـاء الإنجليزيـة وهم أكـثر منهم « من الإنجليز » قبولا للحياة على علاتها ، ورغبة فى اغتنام متعاتها والتغاضى عن سوآتها ، وأقل تمردا وجاجا فى الأزمات النفسية . والأديب العربى أكثر تحدثا عن نفسه وعاداته وآدابه ولباناته منه عن الإنسان عامة » .

وعـلى هذا النحـو يمتـد النقص فى الأدب العـربى فيشتمل جميع الموضوعات المشتركة التى عالجها الأدباء . ومن ذلـك ما نشط فيـه الأدباء الإنجليـز من تصويـر رحلاتهم إلى خارج بلادهم ، على حين لم تبد فى أدبنا آثار الرحلات العظيمة التى قام الرحالة العرب بهـا ، أمثال المسعودى وابن بطوطة ، ولم يستلهمها الأدباء . بل إن بعضهم ممن مال إلى الرحلة مثل المتنبى لم يكن أثر الرحلة كبيرًا فى أدبه . « وهذا بـاب آخر من أبـواب الأدب الصميمة تغاضى عنه الأدب العربى وتركه بين أيدى كتاب التاريخ وتقويم البلدان ، وتخلى عنه للأدب العامى »ويتساوى النقص فى باب الرحلات بالنقص فى بـاب القصص التى بـرع فيهـا الأدبـاء الإنجليــز ، وأصبحت عندهم لا تهدف إلا لبيان « الجمال والشعور وتصـوير النفس الإنسـانيـة » ، فضـلا عن تـطورهـا بالقواعد والتقاليد وجمعها بين مزايا الشعر والنثر ، فى حين أن العرب كان لهم فى جاهليتهم قصص وأخبار وأساطير . ومع ذلك لم تتـطور القصص بعد ذلـك ، وأصبحت وسيلة لبث الحكمـة وشـرح الفلسفـة ، ثم توقفت عند المقامات ، التى كانت بداية ظهور القصة الفنيـة الاجتماعيـة والتحليلية . ويـرجع هـذا فى نمو القصة العربية ــ كما قال ــ إلى تأخر ظهور المقـامات ذاتها . ويرجع هذا التأخير إلى سيطرة نزعـة الجمود والتقليد واستمرار اعتماد الأدب على الأمراء دون جمهور الشعب « ومحال أن ترقى القصة الاجتماعية فى مجتمع أدبـاؤ ه متنصلون من مشـاكـل شعبـه لائـذون بـظل أمرائه » ، فضلا عن تدهور مكانة المرأة قبل أن يكتب

بديع الزمان مقـاماتـه تلك . فقد ضـرب على المرأة الحجـاب وخيم عليها الجهـل «والمجتمع بغـير المـرأة لا يخرج القصة الفنية التى تدرس الحب وتقدس الزواج وتشرح العواطف » . ينطبق هذا أيضا ــ فى تصور أبى السعود ــ على النقد الذى استفاد أصحابـه فى الأدب الإنجليزى بعلوم التايخ والاجتماع والنفس وغيرها من العلوم الحديثة ، فى حين كان العرب أكثر اهتماما فى نقدهم بدرس فنون الأدب وألوان الصناعة منهم بدرس الأشخاص والعصور . وعنـده أن ما بـين الأدبين من فروق ينعكس فى النقد أيضا . مثل نزعة المحافظة فى الأدب والنقد العربيين . فقد قل من نقاد العرب من دعا إلى التجديد الصحيح . ومن ثمة سار معظمهم فى طريق تقديس القدماء . وكـان غرض كتـاب الأدب والنقد عندهم هو إيقاف الناشىء المتأدب على بلاغـة المتقدمين وتفهيمه أسرار إعجاز القرآن ، أى « تعليم المتأخرين كيف يقلدون الأولين » . بل لم يمارس النقد فحـول الكتّاب والشعـراء إلا فيما نـدر ، على عكس ما حدث فى الأدب والنقد الإنجليزيين حين كان أفذاذ الأدب عادة هم أفذاذ النقد أيضا مثل ابن جونسـون ودرايدن وبوب وورد زورث وكـوليريـدج وأرنولـد . « وذلك لعمر الحق دليل حيوية الأدب وروح التجديد فيه : فلن يكون الأديب أديبا حتى يكون لـه رأى فى الأدب والحياة وينضح عنه فى كتاباته النقـدية ، كـما يصدر عنه فى آثاره الأدبية » وإذا كان غرض النقد فى العربية هو المحافظة على مناهج المتقدمين فقد كان فى الإنجليزية يبشر بحركـات جديـدة . وإذا كان نقـاد العربية أكثر التفاتا إلى الألفاظ منهم إلى المعانى ، أو إلى اللغة كغاية لا كوسيلة ناقصة عاجزة عن التأدية إلى غاية التعبير عن خوالج النفس ، فقد اهتم نقاد الإنجليزية بالمعنى ، كما اهتموا بالآداب الأجنبية حتى قال مـاتيو أرنولد بضرورة إتقان الناقد فى أدب ما أدبا أجنبيا واحدا على الأقل . بل لقد جمعوا بين نقد الأدب ونقد الفنون الأخرى كالمسرح والتصوير والنحت .

وهكـذا الحال أيضا مع الأساطير أو « الخرافات » كما يسميها أبو السعود . فقد وجد أن الأدب العربى فيه من الخرافات مثل أى أدب قديم . ولكن الفارق بينه وبين هذه الآداب القديمـة أنه نبـذ الخرافـة حين بلغ طـور النضج . فلم يعد من الممكن أن يستحيها أدباؤ ه مثلما فعل أدباء الإنجليز الذين وجدوا فيها كنـزا ثمينا من الصور والدلالات . بل إن العرب حين اطلعوا « على ثقافة الأمم الأخرى من يونـان وفرس وهنـد لم يهتموا إلا بما صدقوه من تواريخهم وما استملحوه من حكمهم وأمثالهم ، ولم يعن لأحد من الأدباء أن يستخدم الخرافة مادة لفنه ، أو يستعير ما فيها من جمال وروعة ليفيد بهما أدبه » فيما حدا نفر مثـل ابن دريد . وهكـذا أقصيت الخرافة عن حظيرة الأدب العربى ، وتركت للعامة حتى خرجت منها أقاصيص « ألف ليلة وليلة وعنترة والمهلهل وسيف بن ذى يـزن » التى اطلع عليهـا بعض أدبـاء العـربية فى العصـر الذى دونت فيـه فـاستخفـوا بهـا ونبذوها . بيد أن تلك الأقاصيص على عاميتها وركاكة أسلوبهـا وفحش بعض مواقفهـا ، تحـوى من روائـع

الوقائع ، وجميل المناظر وآثار الخيال مـا يعوز الأدب العربي كله ، حتى أعجب بها الغير ممن لم يسمعوا بحكم المتنبي وأمثال الطائي وبديع بن المعتز .

بـل إن خاصيـة مهمة من خـواص الأدب ، مثل الفكاهة ، لم تلق من أدباء العربية ما لاقته من أدباء الإنجليـزية من الاهتمـام . فعلى الـرغم من اشتراك الأدبين في أبواب خـاصـة من الفكـاهـة مثـل بـاب المتحذلقين من أهل الفنون كما فعل شكسبير والجاحظ وابن الرومي فإن الأدب الإنجليزي تميز بضروب أخرى من الفكاهة ، مثل التهكم بمن يدعى النبل الاجتماعي ومحدثي النعمة والمتشدقين بضخم الكلمات ، بل تميز بأن فكاهته اجتماعيـة ، وقلما حدث ذلـك في الأدب العـربي الذي ظلت فيـه الفكاهـة فرديـة كغيرهـا من أغـراض الأدب ، « إذ لم يكن الحكم المطلق الـذي خضعت له الدولة العربية بمساعد على نمو النقد واشتداد ساعد الرأى العام « فضلا عن أن أدباء الإنجليز عرفوا « التنـدر » grony أى « اصطنـاع الجـد مـع ابتغـاء الهزل » ، وهو أمر نادر في الأدب العربي . أما هجاء المرء لنفسه وضحكه من عيوبه ، فكلاهما معروف في الأدبين ، ولكنهما في الاثنين غرض متكلف .

يـأتى بعـد ذلـك غـرض الأدب ، أى تعبيـره عن « خـوالـج النفس الإنسـانية وتـأثراتها بمظاهـر الكون المحيط بها » ولا يرقى الأدب إلى مرتبة الفن الســامى حتى يكون ذلك التعبير عن المشاعـر النفسية غـرضه الـوحيد ، منـزها عن كـل غرض خـارجى أو مطلب مـادى ، فإذا خـالطه شيء من ذلـك هبط إلى مرتبـة الصناعة . ولم يعد له في النفوس ذلك الوقع المطرب الذى تتركه فيها الفنون الجميلة « وهذا نفسه هو غرض الأدب الإنجليزي على مر عصور . أما الأدب العربي فقد بلغ مرتبة الفن السامى في الجاهلية ثم تقهقـر في الدولة العربية » حتى أصبح من السهل تقسيم الآثـار الأدبية ، بل تقسيم آثار كل أديب مفرد ، إلى قسمين : قسم صادق يصدر عن شعـور صحيح ، ويـدخل في دائـرة الفن السليم ، وقسم كاذب مملوء بـالمفارقـات والمبالغات ، ويمت إلى الصناعة ولا يمت إلى الفن وسبب ذلك هو التكسب بالشعر ، واشتداد نزعـة المحـافظة والتقليد ، واعتزال الأدب العربي غيره من الآداب ، والتوجه إلى السلطان أو الإحساس بوجوده ، وتفشى المحسنات اللفظية ، والانبهار ـــ إلى حـد الإقحام ـــ بالعلوم في الأدب والنحو والمنطق والكلام ، وسيـطرة مفهوم الصناعة والبراعة ، والتناقض في المـواقف بين المدح والذم أو الصدق والكذب ، وعدم تصدى النقاد لمظاهر الصناعة والكذب في المعاني ، وإهمالهم للصادق الذى يترجم عن شعور الأدب الصحيح وعدهم الأدب صناعة ، فضلا عن فقدان الأديب للحرية التي هو في أشد الاحتياج إليها . وهكذا جـاء الأدب الإنجليزي أحفل بصادق الشعـور وجاد الأفكـار . وكان التعبيـر الصادق عن النفس الإنسانية غرضه دائما ، على حين زاحمت هذا الغرض في الأدب العربي أغراض أخرى . كالصناعة وطلب البراعة والإعراب والتظرف ومحاكاة الأقدامين !



بهـذا كله « يـروع النـاظـر في الأدبـين العـربى والإنجليزى شدة ما بينهما من تباعد وكثرة ما هناك من وجـوه الاختلاف ، وقلة مـا فيها من وجـوه التشـابـه والاتفاق ، ولا غرو فإن الظروف الجغرافية والتاريخية التى أحاطت بنشأة كل منهما ونموه وازدهاره كانت متباينة أى تباين « وعنده أن وجوه التناقض بين الأدبين عديدة فالأدب العربى أشد تأثرا واصطباغاً بالنزعة الدينية . وقد بان أثر المرأة أكثر في الأدب الإنجليزي ، وعرف أصحابه فنوناً لم يحفل بها العرب كثيرا مثـل التصويـر والنحت ، ودرسوا الآداب الأوربية القديمة والحديثة ، على عكس ما حدث في الأدب الذى جاء « بلاطيا » في جملته وغلبت عليه نـزعة المحـافظة والتقليـد ، وأهمل مـوضوعـات كثيرة مهمـة كالـطبيعـة واستلهـام حكم التاريخ واستيحاء جلائل البطولة والخرافات ، وعرض آثار الرحلات والسبح في عوالم الخيال ، والضرب في أعماق الماضى والمستقبل وآفاق الإنسان ولهذا اختلفت سير الأباء في الأدبين ، كما اختلفت آثارهم وعقلياتهم وشخصياتهم حتى ما نكـاد نرى في الأدبـين شاعـرين متمـاثلين أو كـاتبين يـذكـرنـا أحـدهمـا بـالآخـر من جهة العقلية والأسلوب أو الموضوعات . . . وليس بين الأدبين إلا التباعد والتناكر .

وعند هذا الحد أو بهذا المقـال الأخير عن التشـابه والاختلاف بين الأدبين توقف فخرى أبو السعود ، بعد أن أجمل في المقال الأخير ما سبق أن فصله في مقالات أخرى .

. ومن الواضح أن هذه المقالات جميعا قد كشف عن غزارة اطلاع صاحبها وذكائه وحساسيته إزاء ما ينقص أدب لغته . وقد حاول هو نفسه أن يستفيد من القضايا التى أثارها ، فاهتم في شعره بـالطبيعـة ، والرحلة ، والاحتكـاك بأدب الغير (في نقل قصـائـد الشعـراء الأوربيين من الإنجليز والفرنسيين) . ولكن إذا بدت هذه المقالات على شيء من الحماسة والانفعال والتركيز على النقص والمعايب فما ذلك إلا على سبيل التنبيـه ، فضلا عن أنها صدرت جميعـا عن روح شابـة لم يتعد صاحبها وقتها العشرينيات من عمره القصير . وإذا بدا فيها أيضا شيء آخر من التعميم والأحكام المجملة بغير تفصيل أو حيثيات كثيرة « فما ذلك إلا لكونها أقرب إلى المقدمة منها إلى الدراسـة الشاملة المستقصيـة . فهذه المقالات في مجموعها تشكل مقدمة عامة في المقارنة بين الأدبين ، وليس من الضرورى أن تكـون هى نفسها الـدراسـة التفصيليـة المقـارنـة المنشـودة . ولـو كـان أبو السعود قد حاول جمعها في كتاب ـــ بعد نشرها في المجلة مسلسلة ـــ فربما راجع فيها الكثير وأضاف إليها الكثير أيضا . ومع هذا كله تظل مقالاته هذه بصورتها العامة البسيطة ، تجربة رائدة في الدراسات المقارنة ، في موضـوع حيوى لم يتوفـر عليه بعـد ذلك دارس أكـثر تخصصاً من ذلك الشاب الموهوب ، الذى دفعـه حبه لأدب لغته وإعجابه بأدب لغة أخرى ، إلى عقد مقارنة أو موازنة عامة بينهما .

ثانيا ـــ المقالات غير الأدبية :

وتبلغ جملة هذه المقالات تسعا تناول فيها موضوعات عامة مثل حضارتى الشـرق والغرب ، وفن الحيـاة ، والنيل كأب للحضارة البشرية ، والأجناس والقوميات وقصة المرأة في المجتمع ، والصراع بين الآباء والأبناء ، والعلاقات الدولية وفكـرة السلام العـالمى ، والدولـة الحديثة .

من هذه المقالات مقال « تعد ذنوبى » الذى كتبه أبو السعود في إنجلترا كما يبدو من موضوعه وتاريخه وكان في الرابعة والعشرين وقتها ، وتناول فيه صورة الشرق في ذهن الإنجليزى ، وكيف تقوم هذه الصورة على الخيال حتى لو كان حاملها متعلما ، وكيف ينظر الإنجليزى إلى نزلاء وطنه ـــ ولا أقول ضيوفه ـــ من الشرقيين نظرته إلى أطفال كبار جاءوا ليتلقوا في بلاده طرق الحيـاة وسبل المدنية . . . ولا عجب أن يضمر لهم كثيرا من الازدراء وغير قليل من الكراهية « ثم راح يروى بعض ما لاقاه من صـور ذلـك الخيـال غـير الصحيـح الـذى يحمله الإنجليـز عن الشرقيين ، أو مـا سمـاه « ذنـوب » الشرقيين التى تعد عليهم مثل لون بشرتهم وتخلفهم .

ومن هذه المقالات أيضا مقال « العلاقات الدولية » كيف بدأت وكيف تطورت في خلال العصور وفيه تتبع العلاقات بين الدول منذ كانت في قديم العصور علاقة حرب فحسب ، ثم تطورت إلى علاقة تعـاهد حـين نشـأت المعـاهـدات بعـد الحـروب ، واتسـع نـطاق المعاملات والتجارة ، وتتبع نشـأة نظام السفـراء بين الدول في العصور الـوسطى حتى « بـدأت العلاقـات الدولية تتوثق منذ النهضة الأوربية الحديثة » وانعكاس ذلك على السفارة بن الدول ونشأة وزارة الخارجية .

واختتم المقال بالحديث عن تركيـا بصفتها « أكـثر الدول الشرقية خوضـا في معمعات السيـاسة الـدولية الأوربية » .

في هاتين المقالتين وغيرهما تتضح ثقافة أبي السعود وعمق قراءاته واتساع مجالها ، كما يتضح سعيه وطموحه إلى ربط الأدب بالحضارة والمجتمع . ومع ذلك فهذه المقالات الأدبية لا تقاس ـــ كما وكيفا ـــ بمقالاته الأدبية التى كانت أقرب إلى مزاجه الحقيقى ●

المسرح الشعرى ... دلالة المفهوم، وتطور الوظيفة

وليد منير

مدخل تاريخى :-

بدأ المسرح شعرياً ، فمنذ القرن الخامس قبل الميلاد حيث عُـرضتْ فى اليونـان القـديمـة مسرحيـات (أيسخيلوس) لم تكن هناك من صيغة للحوار المسرحى سوى الشعر . والمسرح اليونانى القديم هو أول مسرح شعرى فى العالم ، وقد نبعت بداياته من أناشيد ورقصات (الديثرامب) فى أعياد (ديونيوس) . ولكن . . هل كانت ثمة ضرورة تقضى بتلك البداية الشعرية للمسرح ؟.

يُرجع بعض المؤرخين والنقاد تلك الضرورة إلى أسباب تاريخية ومجتمعية أهمها : أن الشعر فى أساسه مرتبط أشد ما يكون الارتباط بعنصر الإيقاع ، ومن ثمَّ فهو أقرب إلى البقاء فى ذاكرة المجتمع الذى لا تمثل القراءة والكتابة فيه وسيلة اتصال وتفاعل ومعرفة بشكل جوهرى . ولم يكن للقراءة أو الكتابة حظ من الانتشار بين جمهور اليونان القديمة ، لذلك قضت الضرورة بتلك البداية الشعرية للمسرح . ومثلما أفضت الأغانى والرقصات الديثرامبية إلى شكل المسرح الشعرى فى اليونان القديمة ، فقد أفضت الموسيقى الكنسية إلى الشكل نفسه فى القرون الوسطى . كانت الكلمات الابتهالية قليلة جداً فى تلك الموسيقى ، ثم زادت شيئاً فشيئاً ، إذ كانت تُرَسِّخُ اللحن الدينى فى وجدان المتلقى ، وتكثف من دلالاته . وفى عام ١٨٢٣ م . انبرى « ستندال » فى كتابه (راسين وشكسبير) للدفاع عن نثرية الحوار المسرحى ، والتنظير له ، وكان « كورنى » قد سعى من قبله (١٦٥٠ م) إلى التدليل على أن الحوار الشعرى فى المسرح ينأى بنا نأياً كاملاً عما هو حقيقى وواقعى فى حياتنا . كانت هذه النظرة تنبنى فى جوهرها على أن المسرح قطعة من الحياة ، وشريحة عضوية منها . وكانت ترى فى شعرية المسرح الإغريقى القديم انعكاساً لتلك العلاقة الحميمة بين الذات الإنسانية ، والذات الإلهية العليا ، حيث كان أبطال هذا المسرح مزيجاً من البشر والآلهة ، يتكلمون لغةً رصينةً فخمةً ، ويلبسون أحذيةً عاليةً ، ويضعون على وجوههم أقنعةً غريبةً ، ويناقشون القدر والمصير ، ويمثلون السقوط والخلاص . . إلى غير ذلك . وقد تعمقت جذور هذه النظرة ، وتأكدت ملامحها فيما بعد فى مسرحيات « هنريك إبسن » (١٨٢٨ - ١٩٠٦) النثرية . . تلك المسرحيات التى أعقبت فترة المدِّ الشعرى الأول فى حياة « إبسن » ، وكان من أبرز تلك المسرحيات التى أصَّلت هذا الاتجاه المحدث فى الحوار والتقنية المسرحية : (بيت الدمية) ، و (عدو الشعب) ، و (البطة البرية) و (عندما نفيق نحن الموتى) . لقد أعلن « إبسن » أن الشكل الشعرى للمسرح هو أحد الأشكال الفنية التى تؤول ـــ بحكم الطبيعة الغنائية لمسرح المستقبل ـــ إلى الزوال والاندثار .

هكذا ، تمثلت قطيعة المسرح مع الشعر فى تلك الحقبة التاريخية من تطور الدراما فى هذا الاتجاه الواقعى المضاد ، الذى عكس فى شكله ومحتواه معاً ، حاجة اجتماعية ملحةً إلى تبنى مشكلات العصر الصناعى الجديد من ناحية ، كما عكس من ناحية أخرى تضاد مفهوم إنسان ذلك العصر والمفهوم الأرسطى القديم لدلالة الشكل الشعرى فى المسرح ووظيفته الفنية .

من التقنيـة الشعـريـة إلى الحـالـة الشعرية :-

كان المنظور السابق لطبيعة المسرح منظوراً ضيقاً ومحدوداً إلى حد بعيد ، ولكنه كان محكوماً بمشروطيات واقعه التاريخى والاجتماعى ، ومعبراً فى وقته عن ظروف بعينها أدت إلى تـوليد رؤيـةٍ مغايرةٍ للعالم ، وموقفٍ تشكيلى جديد له . وقد برز إلى الوجود ـــ فى فترة تاريخية لاحقة به ـــ منظور مختلف لطبيعة المسرح ودوره . كان هذا المنظور أكثر رحابةً ، وأعمق أبعاداً من سابقه . وقد عبر عنه الناقد الأمريكى « دنييس دونو جهيو » بقوله « إن الشعر فى المسرح الشعرى ليس بالضرورة بناءً لفظياً . إنه يسرى فى بناء المسرحية ككل ، بمعنى أن الشعر لا يوجد فى أى عنصر واحد بالتحديد من عناصر المسرحية على حدة ، ولكنه يكمن فى الطريقة التى تعمل بها كل هذه العناصر فى تناسق ، ويكون وجوده بالدرجة التى يتم بها هذا التناسق » .

إذن ، فمفهوم الشعر فى المسرح قد حدث له نوعٌ من الإزاحة الجوهرية ، مما جعله يعكس فى نواة مضمونه حركة الإيقاع الشاملة التى تنتظم فى سياقها المنظر ، والصوت ، والإيماء ، والحوار فى كل واحدٍ متكامل . هكذا ، فعل « جان كوكتو » فى مسرحيته المعروفة (حفل زواج فوقَ برج إيفل) ، وفعل (تشيكوف) فى مسرحيته النثرية المرسلة (النورس) ، وفعل (محمد الماغوط) فى مسرحيته المتميزة (العصفور الأحدب) . إن التناسق الهارمونى بين مشاهد العرض المسرحى ، وتضافر الموسيقى واللفظ والحركة فى ضفيرةٍ واحدةٍ ، وفاعلية الدلالات والإيحاءات والرموز فيه . . كل هذا يبلور بدوره مفهوماً شعرياً حديثاً فى المسرح ، ويُوسِّع من مدارج الوظيفة الدلالية للشعر كمفاعلٍ درامى .

ويؤكد « إليوت » هذا المفهوم الناضج للعلاقة بين الشعر والمسرح إذ يشير إلى أن النظم فى ذاته (كإيقاع تفعيلى وقافية) لا يصنع مسرحاً شعرياً ، ولكن ما يصنعه المسرح الشعرى حقيقة هى تلك « اللغة الفنية المليئة بالدلالات المكثفة ، والإيقاع الداخلى الحميم . . تلك اللغة التى كتبت بتأنٍ شديد ، كأنها كتبت ثم أعيدت كتابتها » . وحينئذٍ ينتفى ـــ من تلقاء نفسه ـــ الفارق المعروف « بين لغة النثر المسرحى الرفيع ، ولغة الشعر » .

إن الشعر هنا ليس تقنية فنية ، ولكنه حالةٌ خاصةٌ وشاملةٌ فى آن . إنه ليس تعبيراً عن جزئية الواقع . إنه تعبير عن شموليته وتجاوزه لحدود الزمان والمكان ، وتخطٍ رمزى لسطحية الملموس والمحسوس والمرئى . إنه تماس لا مباشر مع جوهر الحياة فى تحولاتها الكامنة ، وتفاعلاتها الممكنة والمحتملة .

الدراما الشعرية : الأداة والرؤية :-

كان الحوار الشعرى قد تراجع بعض الشىء عن موقعه الدرامى القديم بفعل تنظيرات (ادوارد كريج) ومن تبعوه أو تحمسوا له من أمثال (و.ب. ييتس) الشاعر الإيرلندى المعروف ، و (دنييس دونو جهيو) . . وغيرهما . لقد أصبح المسرح الشعرى ـــ كما سلف القول ـــ أقرب إلى الحالة الشعرية . وصار الشعر رؤيةً دراميةً مُوَقَّعةً أكثر منه أداة لغويةً موظفةً بشكل درامى . ولكن الناقد الإنجليزى (آرنولد هنتشلف) يدفع الحوار الشعرى من جديد إلى موضعه المألوف فيقول فى كتابه (الدراما الشعرية الحديثة) (١٩٧٧) : « إن الألفاظ تنبع فى المسرحية من البناء التحتى للحدث والشخصية ، وهى ليست ـــ فى المقام الأول ـــ تكويناً لفظياً كما توجد فى القصيدة الغنائية » .

إن الأداة والرؤية هنا يتكاملان من أجل خلْقِ دراميٍّ متوازن الأجزاء والمعالم ، كما يعمل الحوار المسرحى والحالة الشعرية ـــ فى إطارٍ واحدٍ ـــ على تأصيل وتنمية الشكلِ الشعرى للمسرح ، وتحويله إلى اتجاهٍ أكثر ثراءً وتفاعلاً مع الحياة .

تنصهر اللغة والرمز والحركة في بوتقة واحدة لكي تصل الدراما الشعرية في هذه الحالة إلى أقصى فاعلياتها الوظيفية، ويتدفق الفعل الدرامي في تيار دائب من الحرية والاتساق معاً حيث يعمد إلى الإيماء والإيحاء أكثر مما يعمد إلى التصريح والكشف. يكتب « ميشال ليور »: - « إن الدراما الرمزية برفضها الأشكال الدراماتيكية التقليدية، قد خطت خطوة حاسمة في تحرير المسرح بإنقاذها الدراما من عقبات الاحتمال الضيق، وإذا ما قطعت الصلات مع تقليد قديم قوي، فقد دشنت عن طريق هامش المسرح الشعري المفهوم العصري لمسرح دراماتيكي بحت » (الدراما - ترجمة أحمد بهجت فنصة بيروت ١٩٦٥).

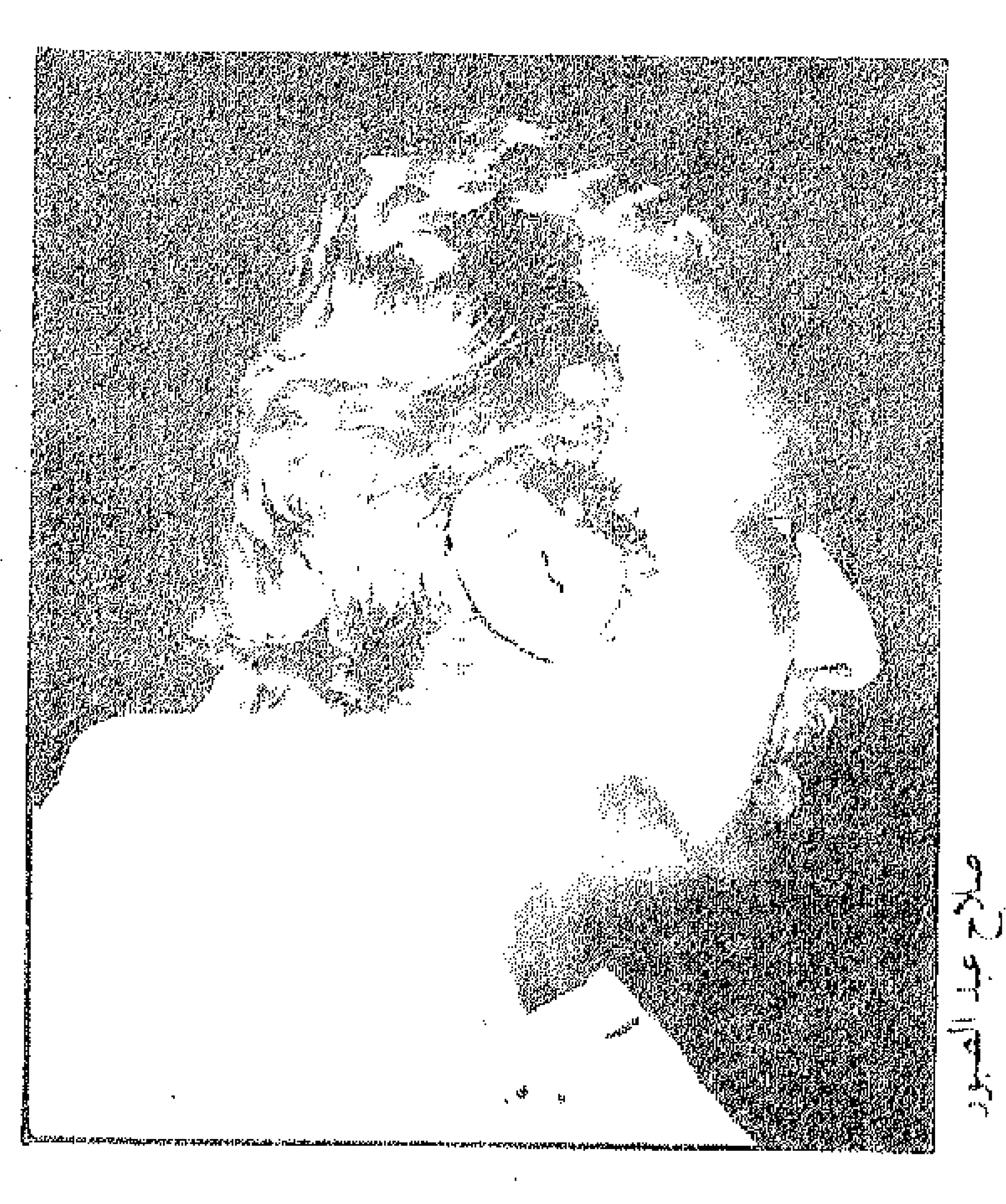
لقد فقد المفهوم القديم للمسرح الشعري مغزاه ومبناه، وحل بديلاً عنه مفهوم آخر، أكثر حداثة، وأعمق دلالة، وأبعد مدى من سابقه. لم يعد المسرح - بشكل عام - مجرد قطعة من الحياة أو شريحة من شرائحها، ولكنه صار - كما يقول صلاح عبد الصبور - قطعة أو شريحة مكثفة منها.

والتكثيف يعني أن الشعر هو اللغة الأسلوبية الأكثر ملاءمة للعطاء المسرحي الجيد. كما أن السادة في الحياة لم يعودوا سادة في اللغة، والعامة في الحياة لم يعودوا - أيضاً - عامة في اللغة. فاللغة في الدراما الشعرية إنما ترتبط في جوهرها بالموقف الدرامي للشخصية ذاتها، لا بموقع هذه الشخصية من السلم الاجتماعي السائد في المجتمعات الهرمية.

إن صلاح عبد الصبور يقترب في رؤيته الفنية تلك من « كريستوفر فراي » الذي يؤكد أن « الحاجة الشعرية » جزء جوهري من الطبيعة الإنسانية للناس فيقول: « إنكم واهمون إذا اعتقدتم أن لغة المسرح حين تقترب من لغة الشارع فهي تقترب بذلك من طبيعة الإنسان. إن أساس العمل المسرحي هو اكتشاف هذه الطبيعة حين يصبح في مقدور المستمع أن يعرف المزيد عن نفسه ».

إن مفهوم « الدراما الشعرية » هنا ينحو - على مستوى دلالة الأداة - منحى مختلفاً عن مفهوم « الدراما النثرية »، ومن ثم يصبح أحد الفوارق الجوهرية بينهما هو الإزاحة الوظيفية للغة في الأولى بحيث تصبح لغة/إمكان، لا لغة/ضرورة، ولغة/موقف، لا لغة/شخص، بينما تثبت اللغة في الثانية عند نقطة الوظيفة الحياتية لها بوصفها لغة/واقع لا تتجاوزه الشخصية الدرامية إلى موقف رمزي، ولغة/سلوك لا تتعداه هذه الشخصية إلى هدف كامن ينبغي كشفه والتعرف عليه.

لقد تطورت وظيفة المسرح الشعري تطوراً لافتاً إذن. واقترن هذا التطور في الوظيفة بالإزاحة الدلالية للمفهوم. لقد فقد هذا المسرح مبررات وجوده القديمة حقاً، ولكنه اكتسب فيها تلا ذلك من أحقاب مبررات وجود جديدة، ودلل على اختلافه وتميزه عن غيره من نوعيات الدراما، وأكد دوره الخاص في تأسيس حساسية غير تقليدية، واستشراف عوالم غير نمطية،



واستيحاء تيارات وقوالب فنية متراوحة يمتزج فيها الواقع والأسطورة والسحر والموروث الشعبي بدرجة عالية من الاتساق والانسياب والنعومة.

كان لأحمد شوقي و « عزيز أباظة » فضل الريادة الأولى للمسرح الشعري في وطننا العربي، ونحن نظلم الشاعرين كثيراً إذا نزعنا أعمالهما المسرحية العديدة من سياقها التاريخي، وشرعنا في تقويمها بعيداً عن ذلك السياق، فكل منهما لم يكتب مسرحاً شعرياً بمعناه الحقيقي الناضج، ولكنه حاول أن يخط بداية متواضعة جداً في هذا الطريق الصعب. كان « شوقي » و « عزيز أباظة » شاعرين غنائيين بالدرجة الأولى، وقد كتبا شعراً درامياً قامت شخصياتها الدرامية بإلقائه على المسرح موزعاً على الأحداث والمشاهد المسرحية، ولكنهما لم يكتبا دراما شعرية محكمة البناء والفعل، ولم يتخطيا عتبة الغنائية التقليدية التي تقوم في أساسها على التطريب والإشباع.

وقد تجاوزهما « عبد الرحمن الشرقاوي » بخطوات واسعة في في ملحمة « الحسين » إذ يمكن أن يقال إن « الشرقاوي » قد هيأ بأعماله الدرامية الشعرية فرصة أكثر ملاءمة وأكثر موضوعية لولادة دراما شعرية حديثة، ومتسقة الأبعاد. لقد تجسد الصراع الدرامي في مسرحيات « الشرقاوي » بشكل أوضح وأحكم بناء، ونبع الحوار الشعري بصورة طبيعية وسلسة من جسم الحدث، وحال الشخصية. ولكن « الشرقاوي » لم ينج - رغم ذلك - من طغيان روح الغناء، ولم ينجح نجاحاً كاملاً في تحديد مستويات الصراع ودمج خيوطها دمجاً محسوساً، فعانت رؤيته شيئاً من التسطيح الناتج عن أحادية البعد ومثالية المفهوم (الحسين + أنصاره = الخير) (معاوية + يزيد + بني أمية = الشر).

تبلور مفهوم الدراما الشعرية في شكل واع، متميز، وصريح بدءاً بأعمال صلاح عبد الصبور المسرحية اللافتة، فقد تميزت البنية الدرامية في هذه الأعمال بنوع من التوتر، والمفارقة وتشابك العلاقات، كما تعددت مستويات الصراع الدرامي،

وتواشجت حلقاته كي ترسخ بناء محكماً ثابتاً، وتعرض نسيجاً مسرحياً حياً مشدود الأطراف والخيوط.

ويكاد مسرح « عبد الصبور » الشعري أن ينهض في مبناه الدرامي على مفهوم متدرج للصراع ذي مستويات ثلاثة: -

١ - صراع بين الفرد والمؤسسة السياسية.
٢ - صراع بين الفرد وذاته.
٣ - صراع بين الفرد والأفراد الآخرين.

ويعتمد « صلاح عبد الصبور » « الرمز » - كمعطى شعري - محوراً أساسياً ومميزاً للتفاعل الدرامي بين المعطيات العامة الأخرى في مسرحياته، كما يستلهم الموروث الأسطوري والشعبي ويوظفه توظيفاً خاصاً (الأميرة تنتظر - بعد أن يموت الملك)، وينهل من نبع المسرح الطقوسي، والمسرح الشعبي (الأميرة تنتظر)، ويعمل على تمثل المنهج الدرامي لمسرح (العبث) أحياناً وتطبيقه على صعيد حضاري وفني مختلف (مسافر ليل).

ومن منظور بنائي ودلالي مختلف يكتب « نجيب سرور » درامياته الشعرية المشهورة « يس وبهية » و « آه ياليل ياقمر » و « قولوا لعين الشمس » و « منين أجيب ناس » .. الخ، و « نجيب سرور » يتجاوز في هذه المسرحيات تاريخ الأفكار الكلاسيكية للدراما، ويمزج بين تقنيات عدة لا تقوم في مجملها على مفهوم « الوحدة » بقدر ما تقوم على مفهوم « التشظي »، ولكنها تصب في النهاية - وفقاً لمخطط تصويري - في مصب دلالي واحد ينتج رؤية إنسانية تشي عادة بهذا التقابل الحاد: -

المُسْتَغِل ← المُسْتَغَل

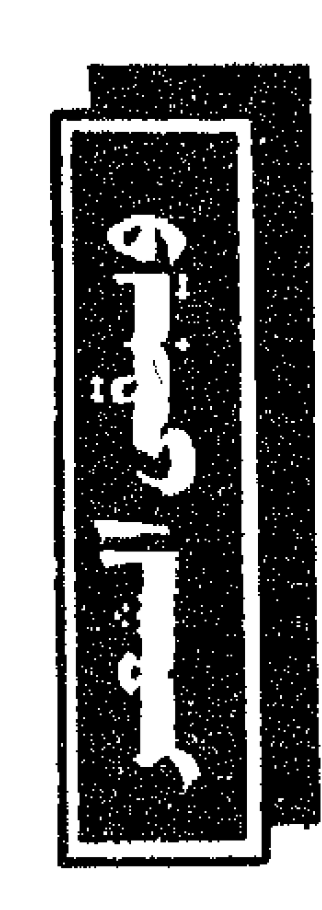
(علاقة الاضطهاد)

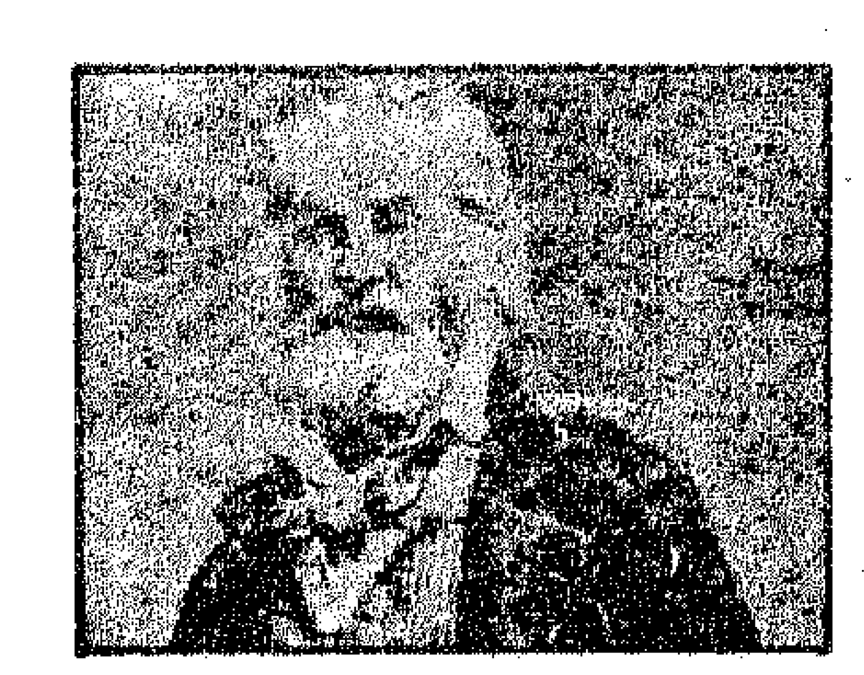
إن شكل (الموال) أو (صيغة شاعر الربابة) هي الشكل الفني الأمثل الذي التقطه « نجيب سرور » بمهارة كي يغزل من خلاله خيوط تلك الرؤية. ويعمل (التوازي) و (التقابل) و (التكرار) في هذا الشكل الفني الأثير عند شاعرنا بدفع (الحدث) وتوليد (الأحداث المتشابهة) منه.

يستفيد « نجيب سرور » من معطيات (المسرح الملحمي) و (المسرح الشعبي) و (المسرح الغنائي) في تأسيس شكل درامي متميز، تبدو الخيوط واهية بين جزئياته، ولكنها تحتفظ في نسيجها البنائي الأخير بنواة دلالية جامعة تعمل على الإيقاظ والتحريض.

لقد مال « نجيب سرور » إلى (التنوع) على حساب (الوحدة)، وعمد إلى (التأثير الدرامي) عن طريق « تجاوب الأصداء » بين « مجموعة الجزيئات » في العمل الواحد.

لقد كان له الفضل في الخروج من « بنية التصور الأرسطي المحكم » بأقصى زاوية انحراف ممكن لكي يوضح بشكل أفضل خطابه الأيديولوجي، ولكي يبرهن على وجود إمكانيات مختلفة للكتابة الدرامية، وللعرض الدرامي، وللفاعلية الدرامية ●





و. م.

كان « وولت ويتمان » شاعراً إنسانىَّ النبض ، إنسانىَّ الهوية ، يحتوى فى شعره العالم بأسره ، ويغنى للكائنات كلها : الرجل والمرأة والطفل والعشب والعاصفة والنجوم .

وكان له حلم وحيد ، بسيط وصعب : هو أن تسقط كل الحواجز بين الإنسان ونفسه ، وبين الإنسان وأخيه الإنسان ، وبين الإنسان والطبيعة . لقد ظل يبحث دائماً عن :

حب الإنسان لرفيقه
وما يصل الصديق بالصديق
والزوج بالزوجة
والطفل بالوالدين
والمدينة بالمدينة
والبلاد بالبلاد

كان ويتمان عاملاً بسيطاً فى مطبعة وهو لم يتجاوز بعد الحادية عشرة من عمره ، وفى أعوام شبابه الأولى عمل مدرساً . وفى العام الذى أصدر فيه « ويتمان » ديوان «الأوراق» ، مات أبوه ، وشن عليه النقاد هجوماً لاذعاً .

ولأن « ويتمان » كان قريباً فى شعره من المحسوس والمعاش ، ولأنه كان يطلق على نفسه « مواطن العالم » فقد ظل لفترة طويلة من الزمن هدفاً للمدعين من ذوى الرؤية الجامدة فى الفن والحياة .

كانت لغة « ويتمان » من التدفق والسعة ، بحيث تنفتح فى رهافة على مشاهد الواقع اليومى فتحولها إلى رؤية متميزة للوجود ، وكان إحساسه بالبشر والحياة من العمق والشمول ، بحيث ينفذ إلى جوهر حياة الإنسان فيكشفها فى لحظة خاطفة .

مطوفاً أفكر فى الكون
رأيت القليل الذى هو خير
يتقدم بخطى ثابتة نحو الخلودْ
ورأيت الكثير الذى هو شر
يمضى سريعاً
ينحل ، ويتبدد ، ويموتْ

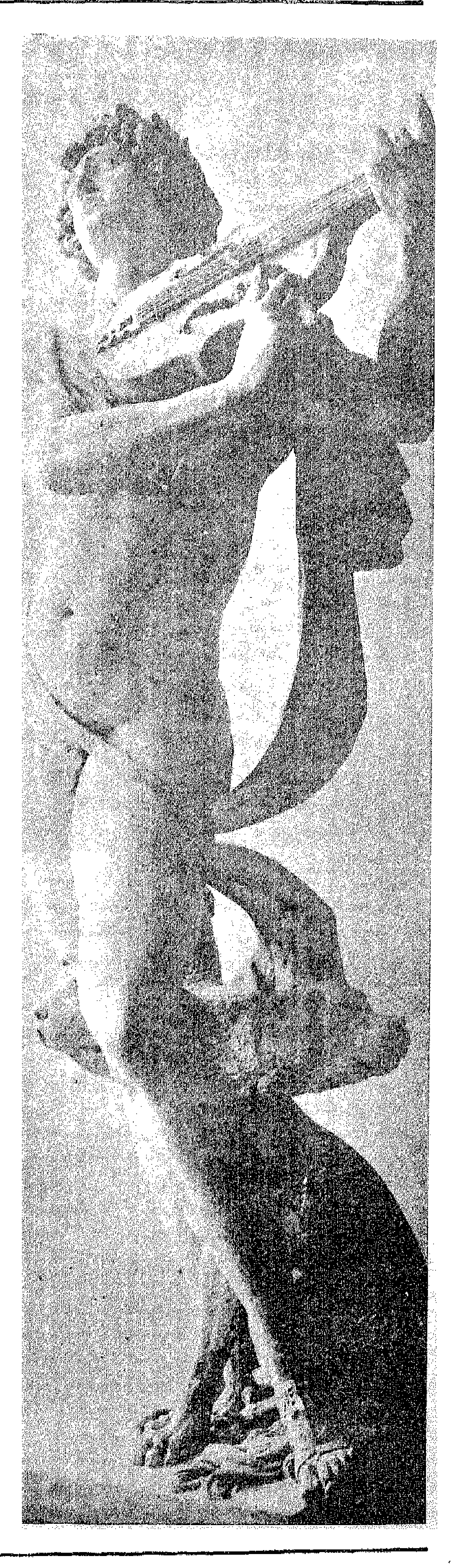
لقد كان « ويتمان » هو الشاعر الكونىُّ الذى تجاوز (أمريكيته) ليغنى ضعف الإنسان وهمومه وأحلامه فى كل مكان على سطح الأرض . وهو الذى استدعى أبسط ما فى الحاضر لكى يكتب عن المستقبل أغنية جديدة ، مفعمة بالحب والثقة والكبرياء .

إسكندرية

[إلى صديقى عبد العزيز المغنى الشعبى
على رصيف المتوسط]

حسن فتح الباب

لماذا تذكرتكَ الآنَ ؟ كل البلاد سواءٌ
و (وهرانُ) سيدةُ الماءِ والجبلِ الأخضرِ المتوارى
وراء جياد المساء نجاوى عشيقينِ يسترقانِ الثوانىَ
(إسكندريةُ) تجتاز دائرةَ الوهمِ
مازال قلبى الذى أثقلته الغمائمُ صفراءَ والألقُ الأرجوانُ
يرصُد صوتَ العصافيرِ بين البداياتِ والمُنتهَى
والنهاياتِ والبدءِ
والرقصةِ المستباحةِ بين الأقاحى وبين المويجاتِ
إنَّ الضفافَ علينا تشابهت اليومَ
كلُّ الصخورِ التى أنقذتنا قديما تنادى
وكلُّ القلاعِ التى غَرَّرَتْ بالمحبِّين مادت
على الماءِ واعتنق الشاطئان
وريحُ الرمالِ تحاصرنا الآن
(إسكندرية) تخترقُ الحلم
سيدةُ الماء (وهرانُ) فى القلبِ
أغنيةٌ لم تتِمَّ
وصبَّارة من رحيقٍ مُصَفًّى
ولكنَّ قلبى طريد
وأنتَ بعيدٌ بعيد . . . وحيد



حديث عن الأوتار والزهور

أحمد محمود مبارك

أيُّ لحن تعزف الأوتارُ بعدى … إن أنا أوصدْتُ دون الحبِّ بابى
قبلِ أن تمحو أساها أغنياتى … ويذيب الشَّدو أنَّاتِ العذَابِ
عاثَ بالأوتارِ عمرٌ من غيوم … إحتواها وكساها بالضبابِ
جثم الغيمُ عليها فاستكانت … تشتكى فَرْطَ شجونٍ واكتئابِ
حينما لاحتْ أمام القلبِ تهفو … للنشيد العَذْبِ فى صفو اقترابى
فاض بالتحنانِ أنأى الغيم عنها … ورواها بالأغاريد العِذَابِ
أنكرتنى بعدما غنتْ لحونى … بالتعالى والأقاويلِ الكِذَابِ
إن أنا أقصيت لحن الحبِّ عنها … هل تغنى بالأمانى فى غيابى ؟

* * *

أىّ عطر تبعثُ الأزهارِ بعدى … وهى لا تنهل إلا من شرابى
نشوة الأزهار كانت قبل عهدى … صفرةَ الموت وأشباحَ اليبابِ
خدُّها الأحمر هذا من دمائى … حُسْنُها المختالُ هذا من شبابى
لستُ أبغى الزهو من قولى ولكن … إن هذا البوحَ من هَوْلِ المصابِ
فانصفونى مرةً لا تجحدونى … قبل أن أمضى إلى غير إياب
إن ركبى لو مضى عنكم بعيداً … ذلك العطرُ سيمضى فى ركابى

من شعر مطران المجهول

بين حمار وبغل

أحمد حسين الطماوي



من بين ما وقفت عليه من شعر مطران ــ غير المثبت في ديوانه ــ طائفة من الشعر الفكاهي في موضوعات مختلفة ، والقصيدة الآتية واحدة منها .

ومطران عف اللسان في جميع الأحوال حتى في الدعابة ، فهو لا يسخر بأسلوب لاذع كاو ، ولا يتهكم بكلمات قارصة تبرز النقائص وتضخم المعايب ، وتدل هذه المجموعة من قصائد مطران الفكاهية على حضور بديهته ، واستعداده النفسي لإرسال الفكاهة ، وتقبل الدعابة .

وهذه القصائد الفكاهية التي عثرنا عليها تقلل إلى حد ما من تجهم مطران وكثرة شكواه من صروف الأيام ، وغزارة ما يطالعه قارئه ــ في ديوانه ــ من التباريح ، وحالات الاكتئاب الشديدة في عديد من قصائده الذائعة كما تبدو وعليها هذا اللون القاتم أليس هو القائل :

حتى الهموم سمت إليك بودها
من كان يحسب للهموم قلوبا

وهو القائل

ما بال قلبي آسفا
كلفا باقلاق الضلوع
فكأن جنبي مهده
وكأنه عان ضجيع
يبغي الشفاء مع الولو
ع ولا شفاء مع الولوع
ولو أنه رام السلو
و فإنه لا يستطيع

وهو يخص نفسه دون الناس بحالة سوداوية فريدة يقول :

متفرد بصبابتي متفرد
بكآبتي متفرد بعنائي

فديوان مطران يغشيه الحزن ، وتختلج فيه المشاعر الأليمة ، ويخيم على كثير منه التشاؤم .

ورغم وجود قصائد فكاهية خفيفة الوقع على القلب ــ في ديوانه ــ ولها أثر طيب في النفس مثل قصيدة « البرميل » و «رسالة مفاكهة » و « طبق حلوى » و « عدوى الكرم » . . فإنه لا يكاد يتبينها القارىء من كثرة ما يحيط بها من قصائد الرثاء التي يصعب على المطالع عدها فضلاً عن طولها ، عدا أشعار المواساة والبكاء ، والقصائد الوجدانية التي شفها الوجد ، ولفها الأسى . وحتى أشعاره في الطبيعة فإن بعض ألوانها صورة من وجدانه الحزين ، فعنده خير وقت لمشاكاة الهوى وقت الهلال ، والشمس بين مآتم الأضواء ، والربيع زهره شوك ، وأنهره دموع . وقد سُئل ذات يوم عن أحب الأشجار إليه فقال : الصفصاف الباكي . وعلى هذا النحو تسري نغمات الهموم والغموم في كثير من شعره ، وشكواه من الأوصاب والنوائب لا يكتمها في خفيات نفسه وإنما يبثها في أبياته بمرارة وحسرة ولا يعني ذلك أن أشعاره تلك معيبة .

إنها من أرق الشعر وأعذبه .

وقصيدة « بين حمار وبغل » من هذه القصائد الفكاهية الرمزية التي لو ضمت ديوانه ، للطفت من الجو العام لديوان الخليل .

ooooo

مجلة سركيس في ١٥ مارس ١٩٢١ .
من الأدب الفكاهي .

بين الحمار وبغل

حكوا لنا عن حمار
من الحمير الغوالي
أذناه أطول شيء
وخفه جد خالي
لكنه لا تضاع
منه ورقة حال
قضى الحياة أمينا
من مغمز العذال
وعُدّ جحشا خفيفا
على الحمول الثقال

oooo

وكان بفضل إليه
يدلي ببعض اتصال
يظل يقلق رفسا
ما حوله من ظلال
جهلاً وحمقاً بدعوى
حظ له في المعالي
لذاك كان كريها
مستهجن الأفعال

٥٥٥٥

قالت له الوحش يوماً
ما سرُّ هذا الدلال
فقال بين التدني
بقوله والتعالي
الأم كانت أتانا..
لكنما المهرُ خالي

٥٥٥٥

تعليق :
حمار مطران طويل الأذان ، مخه فارغ ، حريص على ما يحمل ، ويسير في خفة رغم ما يلقى على ظهره من أثقال . لذلك فهو حمار محبوب ، ليس له عذول يغمزه ، أو حقود يحسده .

وهو أفضل من بغل أحمق يرفس كل ما حوله ، ويقلق الناس والدواب ، ظناً منه أنه أعلى حظاً ، وأرفع شأناً من غيره ، لذلك كان كريهاً ، مستهجناً من بقية جنسه وغير جنسه .

وحمار مطران متواضع جداً ، وهو بامكاناته التي خلقه الله عليها يختلف كثيراً عن الحمير التي وردت في كتب الأدب ، ودبجت فيها الحكايات النثرية ، والقصص الشعري .

فهو (أي حمار مطران) ليس مكاراً مثل الحمار الذي ورد في إحدى حكايات « ألف ليلة وليلة » وموجز القصة : أن صداقة لدودة جمعت بين حمار وثور يمتلكهما تاجر ، الثور يشقى طيلة اليوم والحمار في مكانه يأكل التبن المغربل والشعير النظيف ، فاغتاظ الثور والتمس نصيحة الحمار ليعيش في راحة ورغد مثله ، فأشار عليه الحمار بألا يأكل ويتظاهر بالضعف فيعفيه صاحبه من الشغل ، وعمل الثور بهذه النصيحة ونظر التاجر إلى الثور ووجده في حالة خوار وهزال ، فاقتاد الحمار إلى العمل محل الثور ، وتضايق الحمار لذلك . واحتال على الثور بحيلة وقال له : إني سمعت التاجر يقول : إذا لم يخف الثور إلى العمل سأذبحه وآكله ، فخاف الثور وأكل طعامه وذهب إلى العمل ، وعاد الحمار إلى علفه المغربل وراحته التامة .

وحمار مطران ليس مثل حمار الحكيم الذي يتوق إلى الاشتغال بالسياسة . وتتجاوز طموحاته إلى حزب سياسي ، فيرغب في تكوين حزب من الحمير ينافس به الأحزاب الأخرى المتصارعة على الحكم . بل وينتقد زعماء السياسة مثل هتلر (انظر كتاب « حماري وعصاتي والآخرون » لتوفيق الحكيم * .)

وهو ليس فيلسوفاً كحمار الحكيم الذي صوره في مقدمة كتاب آخر (حماري ومؤتمر الصلح) يتعلم منه الحكيم « أشياء كثيرة بمجرد صمته وارتفاعه عن لجج هذا البحر الخضم : بحر السخف الإنساني . »

وحمار مطران غير حمار الأديب الإسباني جوان رامون خيمنيث « وافر الشعر ناعم الملمس يخيل إليك من فرط نعومته أنه مصنوع من القطن بغير عظام » ويود خيمنيث أن يعلمه في الروض مع الأطفال « أبجد هوز » وأنه لو فعل ذلك لعرف « ما ليس يعلمه في القرية .... والطبيب » (انظر كتاب « شاعر أندلسي وجائزة عالمية » للعقاد وما جاء فيه عن « بلاتيرو » .)

وثمة قرابة بين حمار خيمنيث وقصة « رجل ادعى أن يعلم الحمار القراءة » وهي ضمن كتاب « العيون اليواقظ في الأمثال والمواعظ » التي ألفها « ايشوب » اليوناني وترجمها شعرا محمد عثمان جلال ونشر عام ١٩٠٦ . وفي هذه القصة الشعرية دجال يدعي أنه يعلم الحمار الفصاحة والقراءة ويجعله خطيباً وطبيباً . » وفي كتاب « العيون اليواقظ . . . » عدد كبير من القصص الشعري عن الحمار من بينها قصة « الحمار والحصان » و « الحمار وأسياده » و « الحمار حامل الملح وحامل السفنج » و « الحمار والكلب » و « الحمار لبس جلد السبع » إلى آخره .

وحمار العقاد في قصته « أحسن حمار » (نُشرت في مجلة العربي عدد يناير ١٩٧١ بعد وفاته) يجمع على حسب العادة التي اعتادها كل حمار أصيل بدون نخس . ولا يفوت الأستاذ العقاد أن يفرق بين الحمار الأصيل والحمار البليد كعادته في التعمق وذكر الفوارق بين الأشباه والنظائر فيقول « هذه الحمير الأصيلة لا تحتمل النخس اليسير ، وقد تستحثها إلى الجري بأقصى سرعتها بهزة صغيرة في الركاب فتأتي بالسرعة التي يعجز عنها الحمار البليد ، ولو انهالت على رأسه ألف عصا ، واندس في خاصرته ألف مهماز » فالحمير عند الأستاذ العقاد ليست من نوع واحد .

وحمار مطران ليس كحمار د. الطاهر أحمد مكي في قصته « أن يكون الحمار دكتوراً . . . مشكلة » فحمار الطاهر « جميل الوجه ، عذب التقاسيم ، لماح المحيا ، متدفق الذكاء ، عالماً موهوباً » أعد رسالة دكتوراة وراح يهديها إلى سبع عجوز ، وربطت بينهما صداقة ، وكان الحمار يجلس من السبع كما كان يجلس أفلاطون من سقراط ، والسبع يحكي له عن معاركه ورحلاته ، وعند موته (أي السبع) يأتي أحفاده ويحرقون كل أوراق جدهم بما فيها رسالة الدكتوراة التي سهر الحمار على إعدادها .

(مجلة الدوحة عدد أغسطس ١٩٨١) .

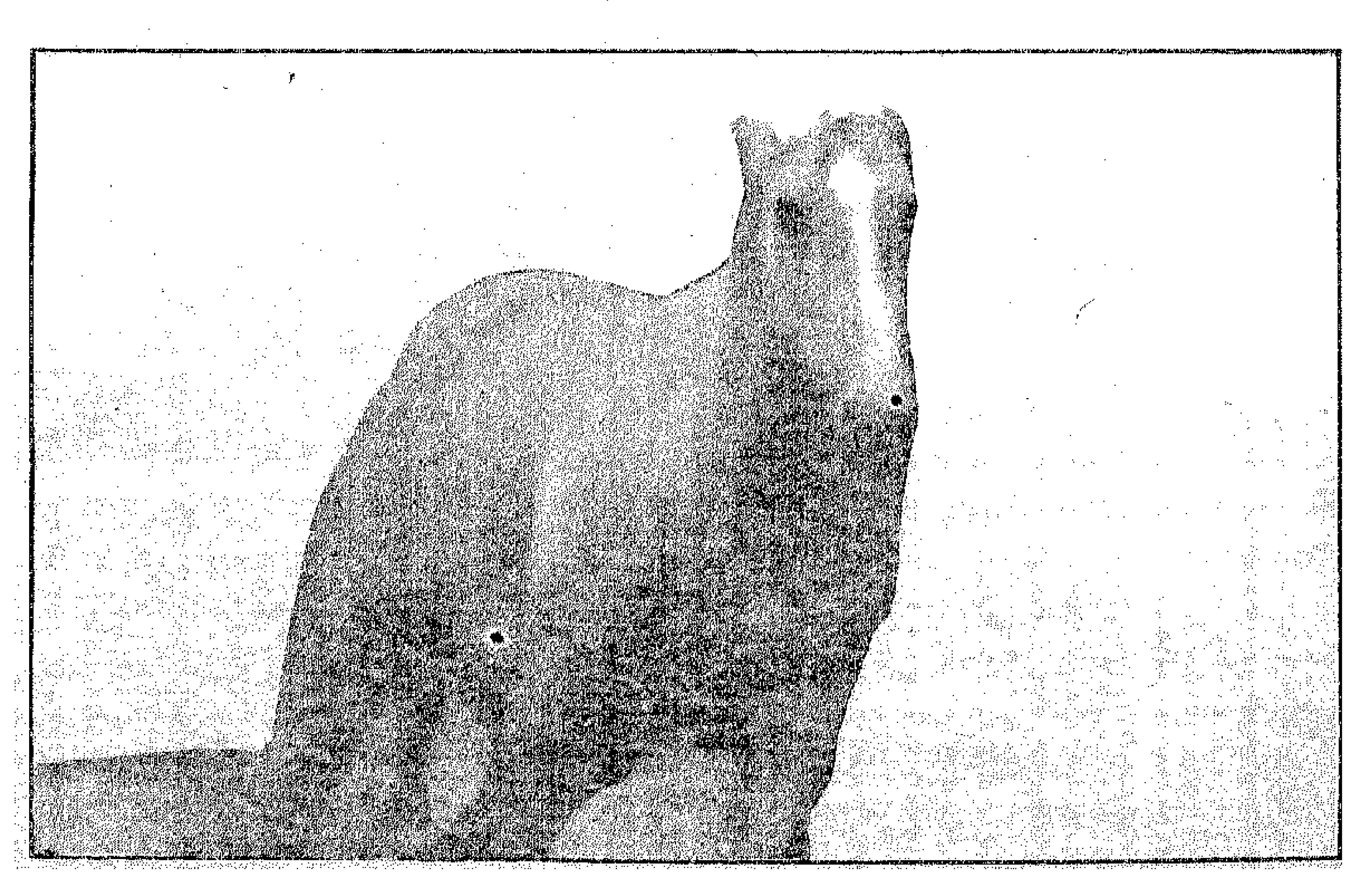
ولا تتسع تلك الصفحات لسرد كل ما قاله الكتاب في الحمار .

ومعظم هؤلاء المؤلفين الذين اتخذوا الحمار بطلاً لقصصهم لا يقصدون الحمار المعروف ، ولكنهم يقصدون الإنسان الساذج الغبي ، وثمة نكتة تصور رجلاً يقود تسعة حمير فإذا ركب واحداً منها وعدّها وجدها ثمانية ، فإذا نزل عن الحمار وعدّها ثانية وجدها تسعة و « لكن لو جاء سواه وعدها لوجدها عشرة . »

وقد اتخذ الإنسان منذ أقدم العصور الحيوانات ليبرز من خلال أفعالها وأصواتها أفكاره ، وما يعتمل في نفسه ، فصور في ثنايا هذه الحكايات الرمزية ظلم الحكام ، وجشع الإنسان ، وأوهامه ، ولذاته وكبواته .

وكل ما جاء في كتابات الأدباء عن الحمار لا يخرجه عن حيوانيته ، ومهما قالوا في مكره ، وذكائه ، وأصالته فهو حمار .

« والحمار حمار ولو غنى وطار . » ●



خواطر من زمن الحداد والجراد

الزبالة : تحليل فلسفى

د. عبد الغفار مكاوى



الموقف : امتحان شفوى . المكان : قاعة من قاعات الدرْس . الزمان : قبل حوالى سنتين . النهار مشرق . والوجوه مشرقة . فهل تشرق العقول أيضاً ؟ —

يجلس أمامى أربعة طلاب أو خمسة . أتطلع إليهم .

وأبتسم : توكلوا على الله !

يقول واحد منهم : عن أى شىء نتكلم ؟

أقول : أى شىء . . .

يهتف أحدهم : أتكلم عن ديكارت ؟

ويتردد الثانى : وأنا عن « الكوجيتو » . .

وتتشجع الثالثة : اسألنى عن كانط . . .

أتدخل لأقطع الشك باليقين : لا أريد أن أرى ما حفظتم . أريد أن أراكم أنتم . .

ترتسم الحيرة على الوجوه ، تتجمع ظلال اليأس فى العيون . أستطرد قائلا : كل شىء يمكن أن يكون موضوعاً للتفكير الفلسفى . المهم هو كيف نتناوله . كيف نحفر ونحفر حتى نبلغ جذر شجرته ، وكيف نحلل مفهومه ونحدد خصائصه وعلاقاته بالأشياء والكائنات الأخرى ، وكيف نستضىء بأدوات التحليل ومناهج البحث التى رسخت فى التراث وما زالت تلقى عليها الأضواء فتزداد رقة ورهافة وعمقاً . والفكر المعاصر يعلمنا أن أى شىء فى حياتنا ، أى شىء مهما قلّ شأنه يمكن أن يصبح مشكلة جديرة بالبحث والتحليل . خذوا مثلاً أىّ شىء . .

قاطعنى صوت مستنكر : أىّ شىء ؟

قلت : نعم . نعم . مفهوم الشىء على سبيل المثال . إن نظرة إليه تقنعنا بأنه من أهم المفاهيم وأخطرها ، وأن عصور التفلسف ومدارسه لم تضنّ عليه بالجهد الجهيد . ماذا يخطر على بالى عندما أفكر فى « الشىء » . إنه فى البداية — والفلسفة كما يقول بعض أصحابها هى علم البدايات ! — شىء ما ، لم نحدد بعد أسلوب وجوده وكيفيته ونوعه .

قد نبدأ فنقول إنه « موضوع » يقبل الإدراك والتفكير وأن الشيئية هى التحديد الأولى لكل موجود . ثم نستمر فنقول إنه لابد أن يكون موجوداً ، وأن يكون واحداً ، وأن يكون له حجم وشكل ولون وامتداد فى المكان ووضع فى الزمان ، وأن يؤلف مع مالا نهاية له من الأشياء ما نسميه « العالم » أو مجموع الأشياء . ثم إنه ينبغى أن يحضر أمام « ذات » تدركه وتتصوره وتعرفه . فهل تكوِّنه هذه الذات وتؤسس موضوعيته ، أم أنه مستقل عنها ، موجود سواء أدركته الذات أم لم تدركه ؟ إذا سلَّمنا بالرأى الأول كنا عقليين أو مثاليين — مع تفاوت درجات هؤلاء وفروقهم — وإذا أخذنا بالرأى الثانى كنا من الواقعيين — مع تفاوت درجاتهم وفروقهم كذلك . فإن أتينا إلى طريقة إدراك الشىء وتصوره ومعرفته اختلفت الآراء إلى ما لا نهاية ، وبرزت أنواع لا حصر لها من الأسئلة والمشكلات والأجوبة والحلول التى تعكس على مدى التطور الفلسفى أحوال التحضر ومستويات العلم وتنوع المناهج ومواقف المفكرين أنفسهم من الحياة والسياسة والمجتمع ، بل ربما عكست كذلك أمزجتهم المختلفة وأمراضهم التى عانوها ! إن الشىء يتمثل هناك ، فهل هو موجود حقاً ، كيف أصدرت هذا الحكم عليه ، وما هى شروط وجوده ؟ أهو وجود فى الحسّ والواقع ، أم وجود فى الوعى والشعور الذى يتمثله ويبنيه ويحقق ظاهرة تجليه فى داخله ؟ أنتجه إليه أولاً لكى نعرفه أم لكى نتناوله ونستخدمه فى أغراض حياتنا العملية ثم نقرر بعد ذلك ما نقرر فى شأن حضوره أو طبيعته ؟ أهو مظهر يدل على شىء آخر وراءه . . . قال طالب نفد صبره : على الشىء فى ذاته . . . قلت : أرأيت ؟ والشىء فى ذاته مشكلة كما تعلم ، حتى تسميته هذه مشكلة . .

ردَّ فى حماس : ونحن لا نستطيع أن نعرف مضمونه أبداً . . قاطعه زميل لزم الصمت حتى الآن وبدا أنه يستعجل الخلاص من مخزونه : ولكن لابد من التسليم به ، لابد من التفكير فيه . .

حاولت أن أزيل آثار الإرهاق والحيرة التى تلبدت على الوجوه . وابتسمت محاولاً أن أزيل آثار الإرهاق الذى بدأت أشعر به : هكذا ترون أن « الشىء » يثير مشكلات لا حدَّ لها ، فهل تستطيع الآن أن تكلمنى عن أى شىء ؟ وأشرت إلى طالب ظل فاغراً فاه طوال الجلسة ، ولكى لا تزيد دهشته قلت : كلمنى مثلاً عن الزبالة . .

صاح الجميع : الزبالة ؟ !

قلت : نعم . تعالوا نفكر فيها ونعمل فيها نصل التحليل . أليست هى المشكلة التى تشغلنا اليوم . ألم تتحرك المستويات العليا ، بل أعلى المستويات ، لتدبير حلّ لها ؟ لقد تفاقمت المشكلة ، ولابد أن ننظر إليها من زواياها المتعددة . .

ران الصمت على الجميع . وأخذت الحيرة تتحول إلى خيبة أمل . نظرت طالبة فى ساعتها . طوى طالب كتاباً كان قد فتحه ، لعلّه نص تصور أننى سأسأله عنه . لم أشأ أن أزيد الأمر تعقيداً على تعقيد فقلت :

لن أطيل عليكم . ولكنى أناشدكم الصبر . فالمشكلة التى أمامنا تشغل الرأى العام ، وتقلق الضمير العام . ولقد كتب أكثر من كاتب فى أكثر من صحيفة . وتكلم أكثر من مسئول فى الإذاعة والتليفزيون . معنى هذا أنها ليست مشكلة تافهة . معناه أنها شىء يستحق أن نتوقف عنده . .

أراد طالب أن يتظرف : حتى الزبالة ؟

أصلح آخر كلامه : أظن الأفضل أن نقول القمامة ؟ قلت : المجمع أقر الكلمة فى معجمه الوسيط . الزبل والزبال والزبالة كلها صحيحة ، لكن المسألة ليست مسألة لغة أو تسمية . .

قال أحد الطلاب كأنه يثبت وجوده : هى مشكلة اجتماعية وأخلاقية قبل كل شىء . هى مشكلة ضمير غائب . . .

قلت : لا تتعجل . لنبدأ معاً من البداية . ها هو ذا إنسان يلقى الفضلات أمام باب بيته أو على الطريق أو فوق رءوس جيرانه . .

قالت الطالبة : إنهم يلقونها على كورنيش النيل . .

قلت : صدقت . فما الذى يدل عليه هذا السلوك ؟

أسرعت الطالبة : يدل على أن البيوت لا تربى ، وأن المدارس لا تعلم ، وأن . . قلت : هذا وارد . لكننا نريد أن نحلِّل الموقف تحليلاً أولياً . نحلله بغير مسلَّمات ولا تحيزات ولا تأثر بما قيل أو يقال . فما الذى يدل عليه إلقاء الزبالة ، أو إن شئت يا سيدى إلقاء القمامة ، كيفما اتفق وفى أى مكان ؟ إنه يدل على أشياء كثيرة . ربما أعجز عن حصرها الآن . ولكننى سأحاول وأرجو أن تواصلوا المحاولة بعد ذلك .

الإنسان الذى يلقى الزبالة كيفما اتفق إنسان غير مبال وغير مكترث . وعدم الاكتراث أكبر خطر تقع فيه الأفراد والشعوب . من يقول : أنا لا أكترث بشىء كمن يقول : أنا لا أعترف بقيمة . كل شىء عنده سواء ، وكل شىء يسقط فى لجة العدم . وينتهى الأمر بأن يصبح القائل بلا قيمة عند نفسه وعند غيره . وإذا كان العظماء يصنعون من القليل وأقل القليل عالماً ، فإن الصغار يحيلون العالم إلى القليل أو اللا شىء . ومعلوم أن العدمية هى انعدام كل القيم ، وهى من الناحية الفلسفية انتحار ، ومن الناحية الاجتماعية علامة انقراض ، ودليل الفوضى والخراب .

وتراكم الزبالة يعنى اختلال العلاقة بين الأنا والأنت والأنتم ، لقد اختفت « النحن » التى ترتفع فوق

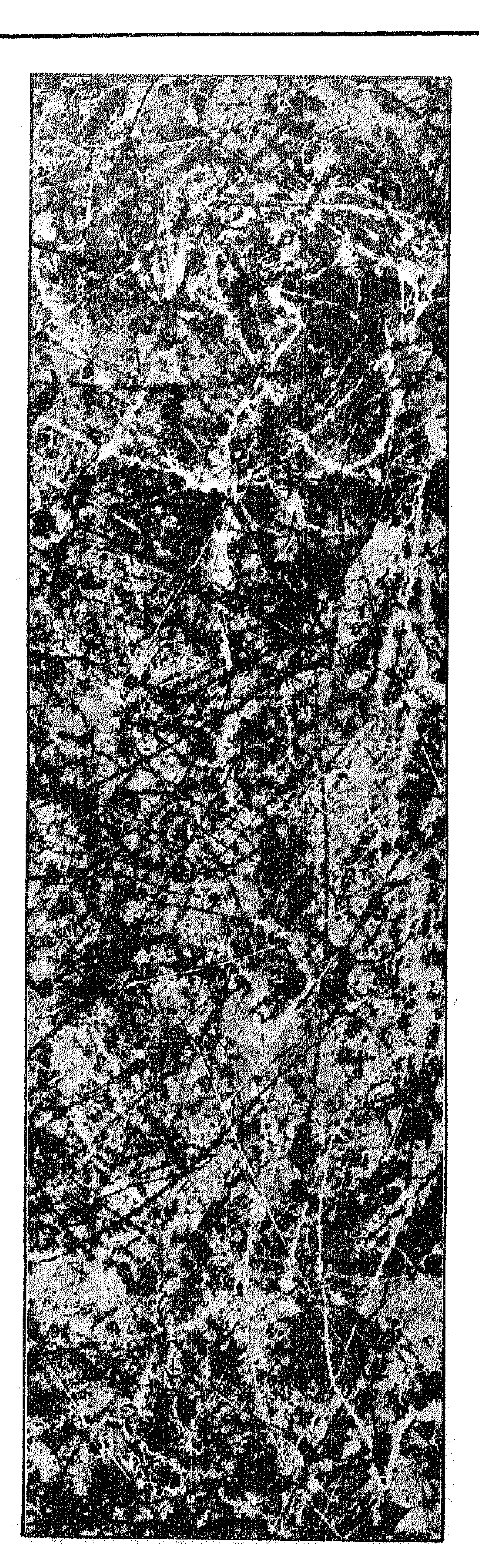
الجميع ولابد أن يتجه إليها الجميع حتى يتحقق شرط الاجتماع البشرى . من يلقى الزبالة يقول دون أن يقصد أو يقول قاصداً : أنا وكفى ! لا شيء يعنيني ولا أحد يهمني ولا قيمة تستحق احترامى . وتجوس اللعنة « الفرعونية » ــ دون ذنب من الفراعنة ــ فى الديار ، لعنة التسلط التى ابتلينا بها منذ أجيال وأجيال ، وعانينا منها عبر العصور والدهور .

وهذا التسلط ــ تركة تراث اجتماعى وسياسى مريض ، وهو يقابل فى الفلسفة موقف « الأنا وحدية » فى المعرفة والحياة . أنا وحدى موجود وأنا وحدى الذى يجعل لغيرى وجوداً وقيمة . وهو موقف لايقفه إلا المجانين . وهو لابد أن ينتهى إلى تدمير هذه الأنا التى لم تعترف بأى أنا سواها ، وتجاهلت « العقد الاجتماعى » فى أبسط صوره ، ونسيت أن الذات لا « تكون » ولا تنمو ولا تعى ذاتها إلا فى مرآة الآخرين سواء تعاطفت معهم أو خرجت عليهم وتصارعت مصالحها مع مصالحهم . والأنا المطلق الوحيد لا يمكن أن يكون إلا وحشاً أو إلهاً ، أى لا يمكن أن يكون إنساناً .

ورمْى الزبالة يدل أيضاً على أن الإنسان قد فقد إنسانيته ، بل يدل على أنه شوّهها بنفسه وحولها إلى زبالة . فهو لا يكون إنساناً حتى يعلو على ذاته . وإلى أين يكون العلو ؟ إلى قيم تجاوز وجوده الزائل . قيم مطلقة ، ولكنها حية ، وعليه تقع مسئولية بث الحياة فيها فى كل فعل وفكر وسلوك . والمدينة قيمة كبيرة ترتفع فوق قيم الأفراد الذين يحيون فى ظلها ؛ قيمتها من قيمتهم ، وهوانها من هوانهم ، وقبحها أو جمالها من قبحهم أو جمالهم. فإذا وجدنا القاهرة عجوزاً بشعة تهشمت أسنانها وفقدت نضارتها وتلطخ ثوبها ، فنحن أبناؤها الذين نسوا أمهم أو بالأحرى كرهوها وعذبوها . وهل هناك كراهية وتعذيب أفظع من تكويم الزبالة على وجهها وأعضائها وتلويث أروع آثارها وحفر الحفر فى عروقها وشرايينها وترك أحشائها تتدلى من بطنها وإغراق أطفالها فى مستنقع بعد مستنقع ؟ .

إن المدينة ــ بكل ما تحمله الكلمة من معانى الاحتضان والرعاية وذكريات الماضى وآلام الحاضر وآمال المستقبل ــ هى البيت الذى يضمنا . وإذا وسخنا البيت بأيدينا ، ماذا يبقى من أمل فى السكن أو الاطمئنان ؟ وهل نعجب بعد هذا إذا تحولت مساكننا إلى جحور ، وتزاحم النمل الذى يسكنها ؟ على فتات الفتات ، وانطلق السعار يعوى فى كل مكان ؟ اختفت « المدينة » من وعينا ، أمحت القيمة الكبيرة التى ترفعنا إليها فنرتفع ، فمن يا ترى يحميها ويدافع عنها إن اعتدى عليها معتدى ؟ من يتذكرها إن نسيها أبناؤها ؟ .

قد يقال : هذه الأكوام القليلة (وهى ليست قليلة) لا تمس روح المدينة وحقيقتها . لكن الظاهر امتداد للباطن . ولا انفصام بين ظاهر وباطن .



وإلقاء الزبالة ثم العجز عن التخلص منها ليس مجرد عجز إدارى وقانونى وتقنىّ ــ مع خطورة هذا كله ــ وإنما هو تكريس للقبح ، وتعود عليه وتقديم طقوس له . . . وليست الزبالة هى تلك الفضلات البشعة المنظر الكريهة الرائحة التى تصدم شعور من لا يزال لديه شعور . لو كان الأمر كذلك لهان وقلنا : شيئاً من الصبر والحزم والامكانيات وسينتهى كل شيء على ما يرام ! إن الزبالة قد أصبحت فينا ، انسحبت إلى داخلنا وتراكمت فى وجداننا وذوقنا . تعودنا عليها حتى فقدنا حاسة الاندهاش ــ وهى أم التفكير والتغيير ــ وفقدنا معها القدرة على الاحتجاج والرغبة فى الإصلاح . تغلغل هذا القدر البشع فى كل ما نفعل ونقول ، تسلّل إلى النية والضمير ــ إن كان ما يزال له أثر ــ وظهر كالبثور والقروح والدمامل على جسد المجتمع . فسلوكنا فى الأماكن العامة زبالة ، وأغانينا الأخيرة ــ أو ما نسميه كذلك ــ زبالة ، ومقاييس أذواقنا وأحلامنا وشهواتنا الاستهلاكية زبالة ، ومعظم الكلمات التى تخرج من الأفواه لتجرح الأسماع زبالة . . وهل نعجب بعد هذا أن يستفحل الأمر فلا نعجب ؛ أن نرى ونسمع عن قاض يرتشى ، وواعظ أخلاقى يكذب ويشهد الزور ، ومعلم يتحول إلى لص مذكرات ودروس خصوصية ، وأستاذ ينهب كتب الأحياء أو يسرق تعب الأموات ، وخبراء فى أمور الذوق والجمال ينضحون بالقبح ، وأمناء على الأسرار لا يكفون عن الثرثرة ، وجهلة لا يتوقفون عن الإفتاء فيما لا يعلمون ، وحراس يحتاجون لمن يحرس منهم العباد والأموال ، وكتاب لا يملّون الكتابة عن شرف الكلمة وصدقها وهم فى كل ما يفعلونه يخونونها ويكذبون عليها ويدنسون طهرها . .

ربما قلتم : مشكلة الزبالة يحلها قرار حاسم ، قانون سريع ، إجراءات مشددة ، غربات حديثة مجهزة ، ومشكلة القبح فى المدينة يمكن تلافيها بتوصية سريعة ، وفنانو المدينة لن يتوانوا عن إهداء روائعهم للأم المنسيّة ، فتزدان بها شوارعها وميادينها (وحدائقها ؟) ومبانيها ومعالمها . لكن المسألة أكبر من هذا . وكل ما تقولونه يدل على خطورتها ، وأخطر ما فى الأمر ألا يتحرك فرد أو شعب إلا بناء على قانون أو خوفاً من عقاب قانون . أدهى ما فيه أن القانون وكل القوانين لم تنفذ إلى الباطن لتصبح « طبيعة ثانية » كما قال قديماً ديموقريطس الذى تعرفونه وكما هو الحال عند المتحضرين . أخطر ما فى الأمر أن « الضمير » عندنا فى محنة ، هذا إن كان له وجود ليحسَّ المحنة . . . لكن هذه مشكلة أخرى . .

قال طالب استغرقه الحديث : كل هذا « يطلع » من الزبالة ؟ ! قلت مبتسماً : أليست شيئاً يستحق اهتمام فلاسفة مثلكم ؟ .

قال : ويستحق أن يصبحوا زبالين . . قلت : فتداركوا الأمر حتى لا نصبح مزبلة الشعوب . . ●

شاعر من الغرب

روبرت فروست شاعر الحكمة والموعظة

د. رائف بهجت

كبار الشعراء لا يموتون ، فهم أحياء طالما ردد الأحياء أشعارهم . أتذكر تلك الحقيقة كلما ترددت بفكري أشعار روبرت فروست . أو كلما استمعت أو قرأت قصائد له .

بل أتذكر أحياناً فيلماً سينمائياً أمريكياً عن الجاسوسية شفرته السرية هي أبيات شعر لفروست ، فما أن تذكر للعميل حتى يتذكر التزامه فيبدأ الحركة . وتتردد الأبيات تلك طوال الرواية

« الغابة موحشة مظلمة وعميقة
ولكنني ملتزم بوعود
وأمامي أميال على أن أقطعها
قبل أن أخلد للنوم »

إنها أبيات خاتمة قصيدة لفروست بعنوان « التوقف عند الغابات » نظمها حين أوقف عربته عند مدخل الغابات الكثيفة فنظر إلى متاهة الغابات ثم تذكر أن الوقت لم يحن بعد للنوم الأبدى المسير . تلك هى تماماً قمة فكر فروست الفلسفى ، تعميق الفكر الإنسانى بإضافة أعماق فلسفية لمشاهد الطبيعة المعتادة .

ولنعد لبداية رحلة فروست الشعرية « ولد فروست بكاليفورنيا عام ١٨٧٥ منحدراً من أسرة سكوتلاندية أقامت طويلاً بنيو انجلند . ثم « رحل فروست إلى إنجلترا وهناك صدر له أول مجموعتين شعريتين « وصية ولد » ثم شمال بوسطن » ثم عاد فروست للولايات المتحدة عام ١٩١٥ ليجد نفسه شاعراً شهيراً ذائع (الصيت) .

وخلال حياة فروست الطويلة صدرت له كتب الشعراء التالية . « الجبل الفاصل » ، « شجرة شاهد » « نهير الغرب » ، مدى البعد » ، لتدخل » .



هذا وقد نال فروست جائزة بوليتزر للشعر أربع مرات . . وقليل هم الشعراء الأقليميون الذين اتصفوا بصفة الدولية كروبرت فروست . . إذا ستمد فروست دوليته من إقليمية كتاباته وعظمتها . ويتضح لنا مدى انتمائه لأقاليم بلاده الشاسعة من عناوين كتب شعره : « شمال بوسطن » ، الجبل الفاصل » « ينوها مبشير » ، « نهير الغرب » . . . وغيرها

كذلك بالمثل عناوين قصائد فروست فهى منتقاة من واقع الطبيعة الأمريكية الغنية فلم يترك فروست مشهداً طبيعياً ، أو حيواناً ، أو طائراً أمريكياً تحتويه بيئته إلا وجعله موضوعاً لقصيدة . ولفروست قصائد عن الجبل ، الجليد ، كثبان الرمال ، المقابر ، المراعى ، الصحارى كما له قصائد عن الزهور ، الطيور ، الدب ، البقرة ، جمع التفاح ، التوت ، والعنب البرى فهكذا استحق فروست بحق لقب شاعر أمريكا فقد عاش الحياة الأمريكية بكل أبعادها ، فعمل مزارعاً وعاملاً وصانعاً للأحذية ، كما عمل مدرسا .

فمارس حياة الرجل العادى الأمريكى ، كما عايش ريف الأقاليم الأمريكية ، عاش كفاح مزارع القمح وهو يواجه قسوة الطبيعة حتى يجنى محصوله الوفير . فاستحق فروست بالتالى أن يكون المتحدث الحقيقى عن الحياة اليومية لمزارع بلاده .

ثم أضافت حكمة فروست . . أعماقاً لشعره الذى يتخذ دائماً صيغة المتحدث ، فكانت قصائده القصيرة حكماً ومواعظ تبصر وتحذر الناس من الأطماع والاحقاد .

إن روبرت فروست إبن الطبيعة الأمريكية لقادر على إحالة غرائز النفس البشرية إلى قوى ومكونات طبيعية ، فالحقد عند فروست مقابل للجليد ، والرغبة عنده هى النار ، والطمع يمثله بمعدن الذهب ، كما تضيف صيغة المتحدث التى يتلو فروست بها أشعاره ــ تضيف عمقاً غريباً لتلك الأشعار ، لتصل مباشرة إلى قلوب الرجال والنساء العاديين الذين قد يتعرضون لنفس المواقف التى يتحدث عنها .

فأشعار فروست من واقعها ، إنما هى حديث إنسانى يتناول مواقف التساؤل التى تواجه الإنسان خلال حياته اليومية ؟ . . . ويظل فروست هو دائماً الرجل العادى بآماله وأطماعه ، وكذلك فعاطفة فروست الأساسية إنما هى الحقيقة . وهكذا يبتعد تماماً عن التقاليع وأمور السياسة . . . بحيث يحتوى شعره الإنسانية كلها محولاً النوادر الشعبية الشائعة إلى قصائد حكمه .

وحقا لقد مكنت الخصائص اللغوية للغة الإنجليزية شعر فروست من احتواء الحكمة ، مع تميزه بوقع موسيقى جميل حفظ لأشعاره وقعها الغنائى .

لنتأمل أشعار فروست عن الذهب أثمن المعادن ورمز الجشع عند فروست كما كان دائماً من تاريخ الغرب الامريكى . لنتذكر قصيدة الحاقدون . . . . . .

**إنك تحب أن تسمع عن الذهب
يحكى أن ملكاً قد ملأ
حجرته حتى سقفها
بكل أشكال ذلك المعدن
كان يشترى مصيره . . . .
لكن الفدية لم تكف
إذ تقبل معتقلوه كل الكمية
لكنهم لم يتركوا الملك
بل جعلوه يرسل رسالة
لرعاياه ليجمعوا المزيد . . . .**

يتحدث فروست عن معدنه المفضل أيضا بقصيدة « لا شيء من ذهب يبقى » :

أول خضرة للطبيعة ، الذهب
وأصعبها منالا
أول أغصانها ، زهرة
لا تدوم ساعة
ثم تسقط ورقة تلو ورقة
ليملأ الحزن « عدن »
وكما ينتهي الفجر باليوم
لا شيء « من ذهب يبقى . . »

لتترك الذهب إلى النار والجليد ، النار عند فروست رمز للغربة ، والجليد رمز للقسوة وفي تساؤل فلسفي خلاب يجيب فروست على تساؤل العلماء . هل تنتهي الأرض بانفجار النيران أو بعصر جليدي ؟ ويجيب فروست :

« البعض يرى أن العالم سينتهي بالنار
والبعض يراه سينتهي بالجليد .
ومما أعرفه عن الرغبة
أؤيد الذين يقولون النار
لكنه لو يهلك مرتين .
فأنا اعرف عن الكراهية ما يكفي
لأرى الجليد أيضاً .
عظيماً للدمار وكافياً .

حقاً لقد بدا روبرت فروست . . شاعر مراع لكنه انتهى شاعراً حكيماً فترك أشعاره لتنير طريق الآخرين . ولنختتم تحيتنا بعبارة البداية « كبار الشعراء لا يموتون طالما بقيت أشعارهم متداولة بين الأحياء » .



التليفزيون.. واللغة

د. محمود فهمي حجازي



تناولت أقلام جادة موضوع المستوى اللغوي المتدني لكثير مما يشاهد ويسمع من التليفزيون المصري . وهي قضية على جانب كبير من الأهمية في عالم تؤدي فيه وسائل الاتصال الجماهيري دوراً كبيراً في التنمية الثقافية للمجتمع ، وفي التنمية اللغوية بصفة خاصة . التليفزيون ليس بديلاً حكومياً لدور اللهو ، ولكنه مؤسسة مجتمعية حكومية لها دورها الكبير في بناء حياتنا المعاصرة . إن وسائل الإعلام في دول كثيرة تقوم بدور واضح وفعال لتكوين الوعي بالحاجة إلى تنمية ، ويشكل أنماط السلوك لدى الملايين ، وفي مقدمتها السلوك اللغوي . ومعنى هذا أن المستوى اللغوي الذي يقدمه التليفزيون يسهم بشكل قوي في تحديد السلوك اللغوي للمشاهدين المستمعين . ومن هذا الجانب تهتم أكثر دول العالم بالاستخدام اللغوي في التليفزيون بوصفه جهازاً يقوم بدوره في التنمية اللغوية إلى جانب المؤسسات التعليمية والثقافية والإعلامية الأخرى .

لقد عقدت على المستوى العربي في السنوات الماضية عدة حلقات علمية ، وتمت أكثر الاجتماعات بمشاركة مصرية جادة ، تناولت هذه الحلقات قضية التكامل بين أجهزة الثقافة والإعلام والتعليم . لاحظت تقارير عدد من الدول وأوضحت البحوث في ضوء الخبرة العربية والعالمية أن الصلة بين أجهزة الإعلام والمؤسسات الأخرى المعنية بالتنمية الثقافية ينبغي أن توضح في إطار تحديد واضح للأهداف ، وهذا الإطار لا يحدده الإعلاميون ولكنهم يشاركون في ذلك .

إن أمور السياسة الثقافية واللغوية جديرة بأن توضع في إطار واضح ، وتعمل الأجهزة في تحديد البرامج والأولويات وتحقيق التكامل والتنسيق حتى تعطي الموارد والطاقات المتاحة أكبر عائد ثقافي للمجتمع . وليس من المفيد في بناء المجتمع المعاصر في مصر أن يتناقض عمل مؤسسات ينبغي لها أن تتكامل . وفي داخل وسائل الإعلام نفسها نجد الصحف تخاطب الملايين بلغة فصيحة حديثة وتحقق توزيعاً عالياً لم يكن متصوراً في بداية عصر الطباعة . وهذا أمر يتفق والتغيرات التي حدثت في المجتمع المصري في عصر انتشار التعليم والرغبة المتزايدة على المستوى الجماهيري في المعرفة والمعلومات . أما التليفزيون في مصر فيصر على اللهجة المحلية في أكثر ساعات الإرسال ، يعمل بلا تخطيط لغوي واضح ، وكأن التجارب الجادة في العالم المعاصر لا تعنيه ، وكأنه بلا دور في الحياة اللغوية .

إن التغيرات اللغوية في الدولة المعاصرة لم يعد من المفيد أن تترك لقوى تلقائية محلية أو ضيقة الرؤية أو لقرارات جزئية في عالم أصبح فيه العنصر الإرادي واضحاً في رسم السياسة اللغوية داخل الدولة وداخل المنطقة اللغوية كلها . لم تعد قضية اللغة العربية في التليفزيون المصري تتطلب مجرد دفاع عن « المهمة اللغوية للتليفزيون » ، وما أظن أن مهمته نشر اللهجة القاهرية بطريقة « الفنانات » إلى قرى مصر ، أو أن ثمة سياسة لغوية لتحويل اللهجة المصرية إلى مستوى لغوي للتسلية والترفيه و . . . . . على المستوى العربي .

التليفزيون ملك للدولة وليس مجرد وسيلة للترفيه ولا يجوز أن يستقر في ذهن المشاهدين في مصر والدول العربية أن التليفزيون المصري يتعامل مع شعب من الأميين وأشباه الأميين لتثبيت أوضاعهم الحالية ، بل هو وسيلة فعالة للعمل الجاد من أجل تنمية المجتمع ثقافيا ولغوياً في إطار من التشويق والتسلية الراقية ●

قصة قصيرة

يوم أزرق

نعمات البحيرى



كنت أقف أمام الصورة المصلوبة فوق الجدار كالشاهد الأخرس ، كان مبتسما فى زيه الكاكى ، جالسا وأنا بجانبه أطاول حافة كتفه العريض ، طفلة كنت ، لم أحلم بعد بالحذاء ذى الكعب العالى والفارس الأسمر . . .

يوم دارت الرحى ، كانت العروس الصغيرة تتوسد ذراعى وما زالت بلفافتها السيلوفانية ولونها الوردى . . باتت فى فراشى ليلة أمس فلم تنتزعه أمى مبتلا ككل صباح . . تنشره على النافذة وتنهرنى فتدب فى البيت رائحة تكرهها .

رحت ألهث حافية خلف طيارتى الورقية . . أجذبها بخيط أبيض نحيف واه . . أُلملمه فأستدنيها ثم أترك كل الخيط إلا طرفه فأجدها تعلو سامقة فى الهواء . . فتحت أمى المذياع وتركته وراحت تكمل عملها البيتى ، رحت أساعدها بجهدى البسيط حتى رأيت وجهها يتجهم عندما سمعت صوت المذياع يعلن عن شىء لم أعرفه ، أغلقته وهى تردد « الله يصبر أصحاب البلاوى » . . . لم أكن أعرف بعد من هو الله ، وما هى تلك البلاوى التى تريده أن يصبرهم عليها . . . خارج النوافذ كان زعيق الطائرات وفوق الأسطح لا يبرح السماء ليلا أو نهارا ، زعقت بومة بلون داكن كانت تركن إلى النافذة ، ثم طارت فوق سطح المنزل فسمعنا الصفارة . . . قالت أمى « الغارة » وهى تحملنا وتهرول والجيران وأولادهم إلى مكان تحت الأرض لا تطأه الأقدام إلا قليلا . . ـ لم أنس العروسة ـ أولاد الجيران يتشبثون بثياب أمهاتهم ولعبهم ، عيوننا ترتعش وصوت الطائرات التى تركض خلف بعضها فى السماء يخترق آذاننا . . عندما خمد الصوت علت صفارة وهرولنا جميعا إلى وجه الأرض .

فى الصباح لم تنزع أمى الفراش مبتلا ، ولم تنشره على النافذة ، ولم تنهرنى . . باتت العروسة فى فراشى وحلمت بطائرتى الورقية المصنوعة من ورق الكراسات القديمة تعلو فى السماء . . .

عندما عاد أبى من عمله أتى بلون أزرق ، وزرَّق النوافذ والأبواب الزجاجية ، عندما فرغ رأيت البوم الذى يركن إلى الزجاج خلف النافذة أزرق . . والطائرات الورقية زرقاء والأشجار والبيوت التى لم تقصفها الطائرات زرقاء . . . وكانت السماء تفتح عيونها وتغلقها على وميض يتكسر ضوؤه فيدوى فى آذاننا .

علا صوت المذياع فأغلقته أمى ، جاء أبى وقرب وجهه منى وأخبرنى أنه سيأخذ العروسة لأبنة رئيسه فى العمل حتى لا يذهب « مجدى » إلى الحرب . . عندما بكيت ربت على كتفى وقال : مجدى أم العروسة . . .

بجهد تسلقت عيناى قامة أبى التى قاربت الانحناء وأجابته بدمعة . . زعقت البومة الزرقاء الواقفة خلف الزجاج ، ثم علت صفارة وهرولنا جميعا حتى الطابق السفلى الذى يحفظ فيه صاحب المنزل بضائع متجره ـ كانت العيون مطرقة إلى الأرض تحصى الثقوب والنتوءات على الأرض ، تتشبث أيدى الأولاد بأمهاتهم ولعبهم ، كانت وجوهنا واجهات لملامح الفزع الرهيب . . نُحس اقتراب السقف من رءوسنا كلما علا زعيق البوم والطائرات ، ضمت الأمهات أولادهن ، وضم الأولاد لعبهم وتقاربت الجدران تضمنا جميعا

توالت الغارات ، وبعد الواحدة ومن بين فكى البيت المظلم المزرق أنسل حافية ، أصعد فوق سطح البيت ، أرى أسطح البيوت والأشجار والشوارع والحارات بلون الوحشة ، تنحسر مساحة الضوء الخافت المتسلل من خلف الزجاج الأزرق والبوم بلونه يركن خلف الزجاج ، والسماء محمرة ساقطة كسقف ملتهب على الأسطح الواطئة . . جاءت أمى وقد بدا وجهها متغضنا بمويجات شاحبة يحاصرها الضوء الساقط من المصابيح الواهنة ، التى عجزت عن أن تفصح عن الوجه الذى أحبه كاملا . . سألتنى وحشرجات الحزن تشرخ صوتها « مجدى أم العروسة » . . تشبثت بعروستى أحتضنها . . سارت أمى إلى حافة السطح وتوارت الطيور خلف الأفق .

جاء أخى مرتديا زيا كاكيا تملأ وجهه ابتسامة ، راح يضمنى والعروسة وأنا أحاول أن أخبىء وجهى عن عينى أمى ، صمم أن تلتقط لنا صورة ، ظلت أمى تتحدث إليه أن يتراجع ، ابتسم وهو يربت على كتفيها . نزل إلى الشارع ورحنا ننظر من النافذة إلى ظله الملقى على واجهات البيوت ودوى زعيق الطائرات والبوم خلف النافذة الزرقاء ، حملنى أبى والعروسة ، قرَّب وجهه منى ، ورحت أرى دمعاته تنسال وهو يقترب من صورة لمجدى فوق الجدار ، سقطت العروسة من يدى فأنزلنى على الأرض ، غطاها باللفافة وسار . . بعدها راحت السماء تغلق عيونها وتفتحها على شرر صاعق يدوى فوق رءوسنا لحظة أن رقص الطير ومات . .

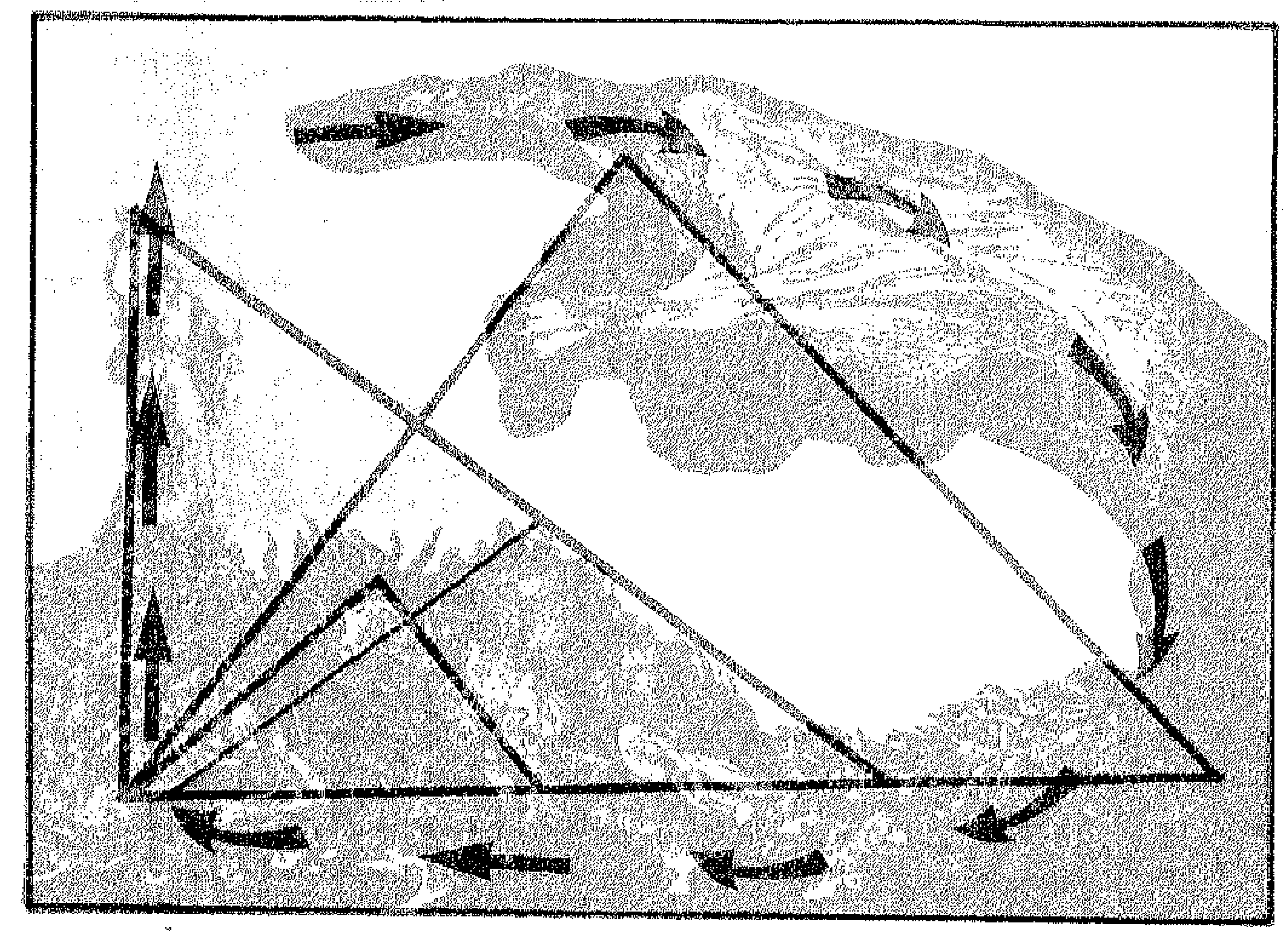
ooo

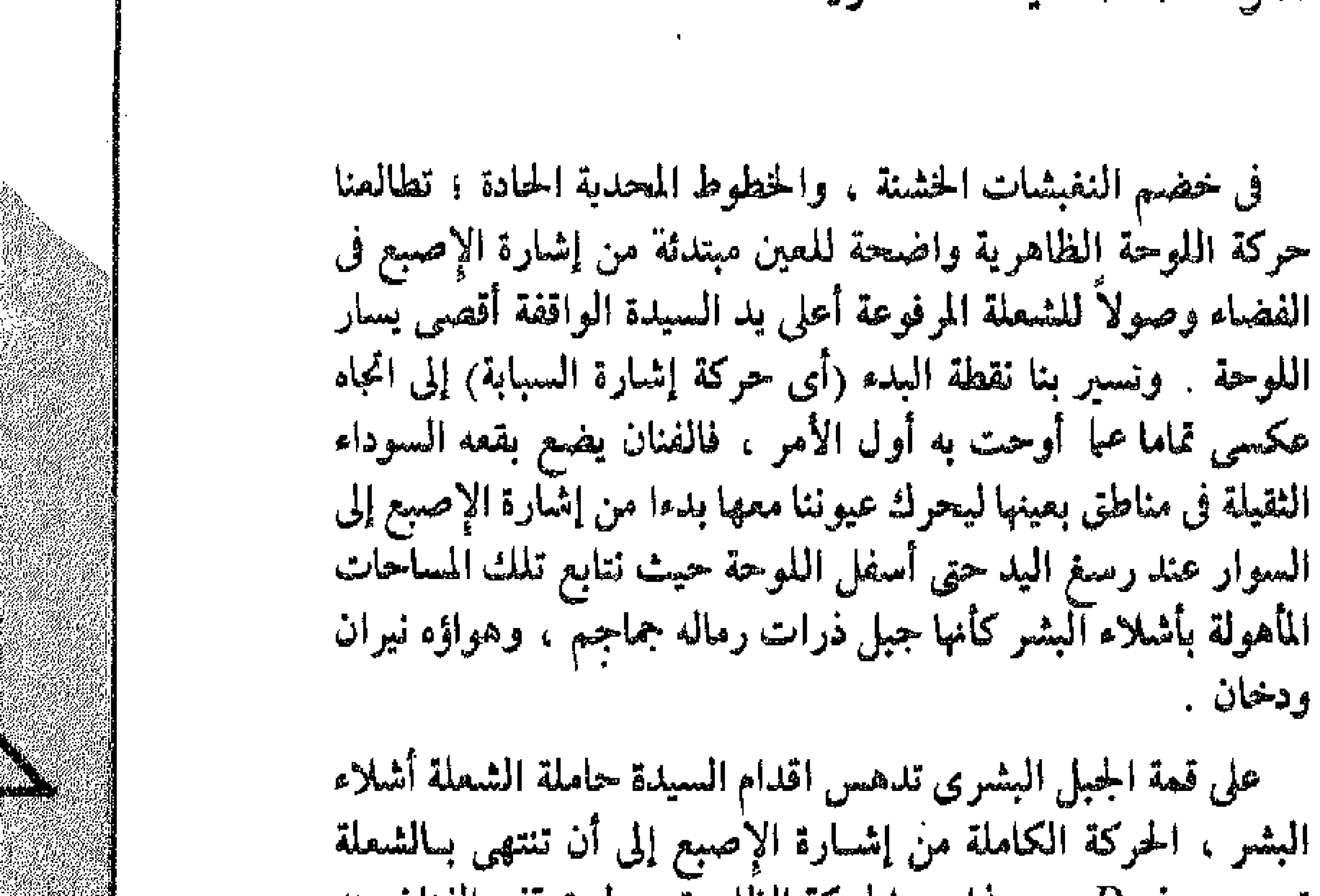
مرت الأيام وصوت الزعيق يزيد وتصطبغ السماء بحمرة مصفرة تسقط فوق الأسطح الواطئة ، وازرقت النوافذ والأبواب ووقف البوم الأزرق خلفها ، وكل يوم ينزل الرجال والنساء والأولاد إلى تحت الأرض وتتقارب الأسقف والأمهات والأولاد والجدران . . وكل صباح تنشر الأمهات أغطية الفراش فوق النوافذ مبتلة لتشيع تلك الرائحة التى تكرهها أمى فى الحى كله . . ●



قراءة تشكيلية

محمود الهندى





الفنان : فاروق شحاتة

اللوحة : ضحايا دعاة الحرية

فى خضم التفبشات الخشنة ، والخطوط المحدبة الحادة ؛ تطالعنا حركة اللوحة الظاهرية واضحة للعين مبتدئة من إشارة الإصبع فى الفضاء وصولاً للشعلة المرفوعة أعلى يد السيدة الواقفة أقصى يسار اللوحة . وتسير بنا نقطة البدء (أى حركة إشارة السبابة) إلى اتجاه عكسى تماما عما أوحت به أول الأمر ، فالفنان يضع بقعه السوداء الثقيلة فى مناطق بعينها ليحرك عيوننا معها بدءا من إشارة الإصبع إلى السوار عند رسغ اليد حتى أسفل اللوحة حيث تتابع تلك المساحات المأهولة بأشلاء البشر كأنها جبل ذرات رماله جماجم ، وهواؤه نيران ودخان .

على قمة الجبل البشرى تدهس اقدام السيدة حاملة الشعلة أشلاء البشر ، الحركة الكاملة من إشارة الإصبع إلى أن تنتهى بالشعلة ترسم حرف D . . هذا عن الحركة الظاهرة ، ولو توقف الفنان عند هذا الحد لكانت اللوحة عادية ، لكن الفنان من خلال التباين بين الأسود والأبيض أضاف عدة تكوينات هامة لإثراء اللوحة ، لولاها لصارت اللوحة مقولة أدبية يمكن تلخيصها فى خطبة عصماء أو بيتين من الشعر .

فى مساحة واسعة من الفضاء الشاسع اقتطع الفنان الجزء الأسفل ليمزق عليه أشلاء البشر ، ولكنه رتبها على مسطح اللوحة وفق تكوينات هندسية مثلثة الشكل تضيف إلى حدة الخطوط حدة التكوين ، كما تلتقى فى نقط تقاطع وكأنها تتحاور فى لحظة توهج كما يتحاور اللون الأبيض والأسود ●

من رواد الفن الحديث فى مصر

راغب عياد

محمد صدقى الجباخنجى

من صميم الحياة الشعبية ، ومن واقع سلوك النـاس فى المجـالات التى يتمسكون فيها بمعتقداتهم الدنيوية وعاداتهم المعيشية ، وأزيائهم القومية استطاع أن يصور خصال الشعب الدائب على العمل والكفاح من أجل لقمة العيش بأسلوب كاريكاتيرى فيه دعابة ومتعة للناظرين زهاء خمسين عاما منذ عاد من إيطاليا عام ١٩٣٠ .

ولد راغب (حنا) عياد فى ١٠ فبراير عام ١٨٩٢ ودرس بمدرسة الفرير إلى أن حصل على شهادة الكفاءة ، ولم يكد يسمع نبأ افتتاح مدرسة الفنون الجميلة فى مايو عام ١٩٠٨ حتى سارع بالتقدم إليها وقلبه ينبض بالفرحة والابتهاج عندما بدا له الأمل بتحقيق أمنيته فى أن يصبح فنانا مثل أولئك الذين كان يتحدث عنهم أحد أصدقاء أبيه من موظفى دائرة الأمير يوسف كمال ، من الفنانين الأجانب الذين غطت لوحاتهم جدران قصر الأمير بالمطرية . .

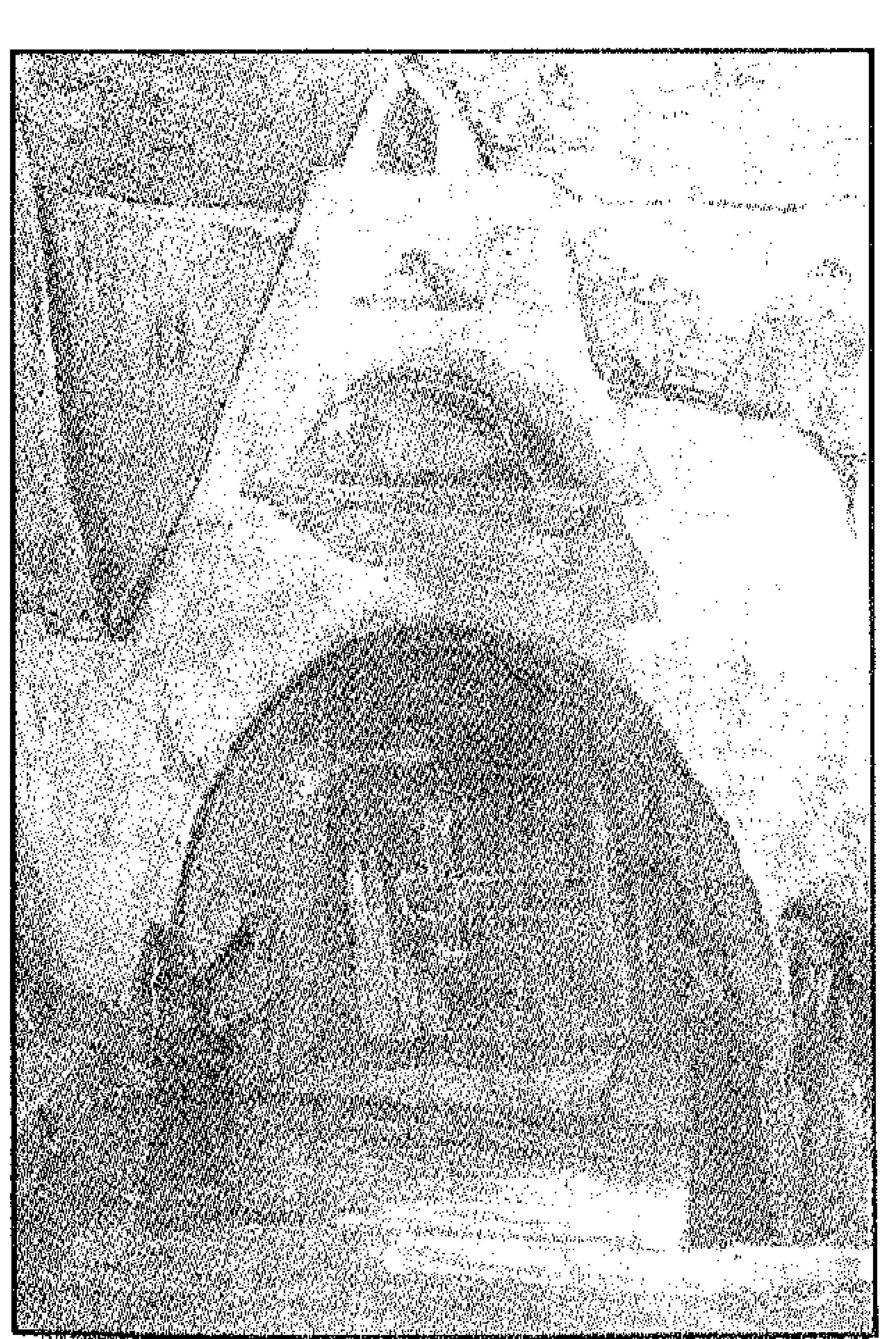
وسمع عاشق الفن أن أباه غاضب وحانق عليه ، وأنه لن يرضى عنه حتى يراه قانونيا يشار إليه بالبنان ، أو موظفا متربعا على مكتب بإحدى الوزارات . ومر عامان وتخرجت أول دفعة من مدرسة الفنون الجميلة الأهلية فى عام ١٩١٠ وكان من بينها راغب عياد الذى عين فورا مدرساً للرسم بمدرسة الأقباط الكبرى ليعلم الصبية كيف يرسمون القلة والإبريق والتفاحة ، بينما كان يشعر فى أعماق نفسه بظمأ شديد ، ولم يكن تدريبه الفنى كافيا لاشباع هوايته ورغبته فى تحقيق ما لم يكن يعرف كنهه على وجه التحديد . فقد كان يحس شيئا آخر غير رسم النماذج الحيّة العارية أو النقل عن تماثيل الجبس البيضاء .

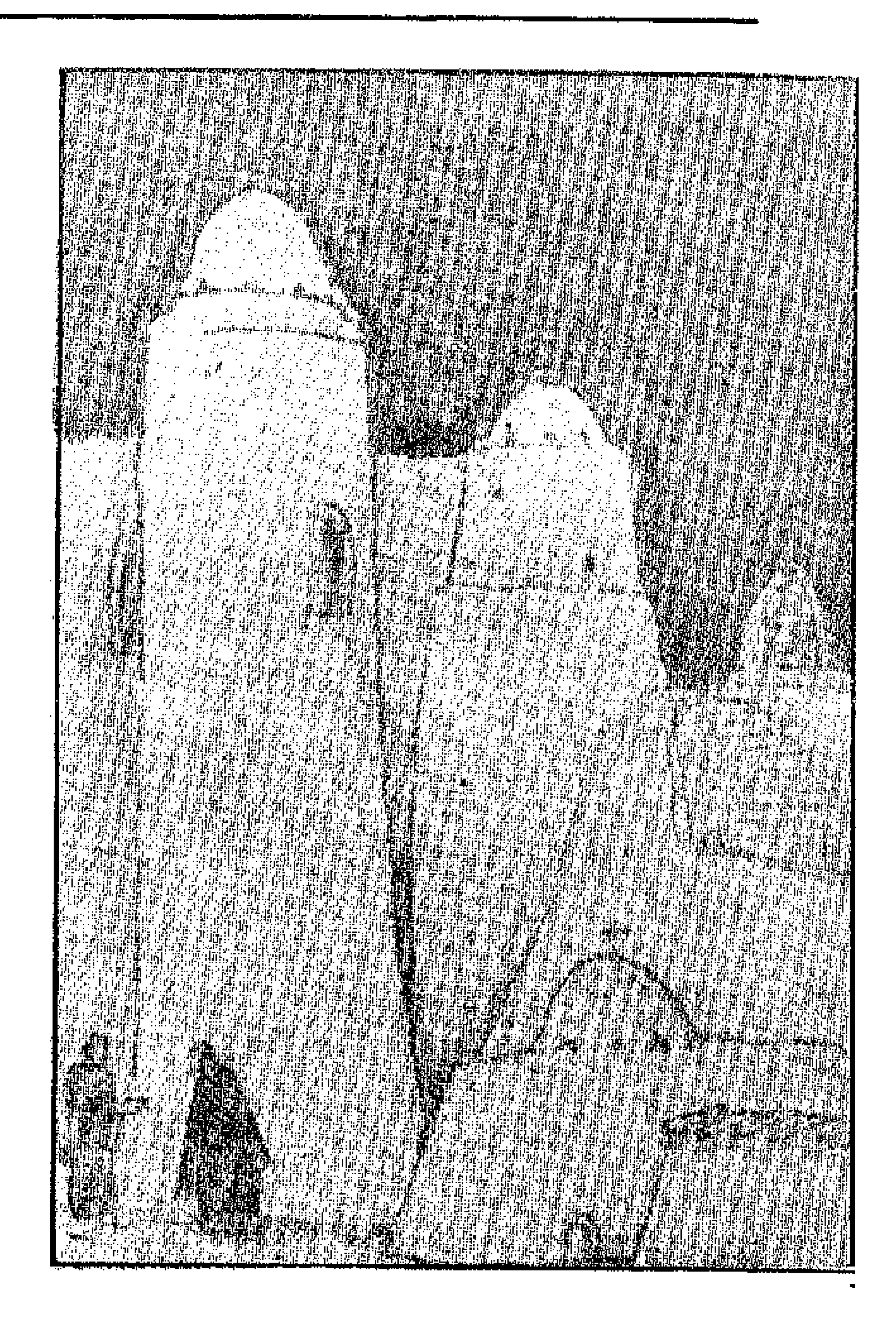
وبدأ يفكر فى السفر إلى باريس ليحلق بزميله محمود مختار وكثيرا ما كان يسمع عنها من أساتذته بمدرسة الفرير ومدرسة الفنون الجميلة ، وتحققت أمنيته فى صيف عام ١٩١٤ ، ولكنه لم يكد يستقر به المقام حتى أعلنت الحرب العالمية الأولى فعاد أدراجه على الفور تاركاً زميله مختار الذى كان قد سبقه إليها فى عام ١٩١١ ــ على نفقة الأمير يوسف كمال ــ تركه ليخوض تجربته القاسية هناك .

ومع صيحات ثورة عام ١٩١٩ دعا زملاءه من الفنانين والهواة إلى إقامة أول معرض مصرى فى دار الفنون والصنايع المصرية بشارع بولاق (٢٦ يوليو حاليا) حيث يوجد الآن مبنى « لاجينيفواز » وكان للإقبال الرائع على اقتناء جميع المعروضات والمطالبة بالمزيد من مراسم الفنانين خير حافز لهم على مواصلة جهادهم الفنى بفضل دعوة الاتحادات النسائية والشعور الوطنى الذى غمر كل طبقات الشعب من أجل تدعيم النهضة الوطنية الشاملة .

وأقيم المعرض الثانى فى عام ١٩٢٠ ولقى نفس النجاح ، وأعقب ذلك تأليف الجمعية المصرية للفنون الجميلة وتولى سكرتاريتها فؤاد عبد الملك صاحب دار الفنون والصنايع ونظمت الجمعية أول معرض لها فى ١٥ أبريل سنة ١٩٢١ واشترك فيه ٥٥ فنانا من بينهم ٣٢ مصريا . وفى سنة ١٩٢٢ افتتح المعرض باسم « صالون القاهرة » واسندت سكرتاريته إلى الفنان راغب عياد .







وفى غمرة الانتصارات الشعبية للثورة ضد الاحتلال البريطانى اتفق راغب عياد وزميله يوسف (على) كامل على أن يتولى كل منهما عمل الآخر ويرسل إليه مرتبه للدراسة فى ايطاليا ، ولم يمض أسبوع على هذا الاتفاق حتى كان يوسف كامل يشق عباب البحر فى طريقه إلى روما بينما تولى راغب عياد القيام بتدريس نصابه بمدرسة الإعدادية وكان يبعث إليه بمرتبه شهرياً طوال سنة ٢٣/١٩٢٤ .

وفى الأجازة الصيفية سافر راغب عياد إلى روما ليلتقى بزميله يوسف كامل هناك حيث كان يقيم مع عائلته فى مسكن بالدور الثامن بإحدى العمارات الشعبية فى حى « مونت ماريو » وذهبا سويا للقاء الزعيم سعد زغلول عندما كان يستشفى فى « اكس لوبان » بعد الإفراج عنه من معتقل سيشل ، وعندما علم بتعاونهما أثنى عليهما وطلب من يوسف كامل أن يعود ليؤدى ما عليه من دين إلى زميله .

وفى سنة ١٩٢٥ وقف ويصا واصف رئيس مجلس النواب منوها ببعثة التبادل الأولى من نوعها ، وأهاب بالمجلس أن يوصى باعتماد ١٢ ألف جنيه سنوياً لإيفاد البعثات الفنية وترجمة كتب الفنون إلى اللغة العربية (والمطلب الثانى لم ينفذ) وتمت الموافقة على ضم الفنانين راغب عياد ويوسف كامل إلى بعثة وزارة المعارف العمومية (التربية والتعليم حاليا) لمدة خمس سنوات ، كما أرسل الفنانان محمد حسن وأحمد صبرى ، وتبعهم الكثيرون بداية من سنة ١٩٢٧ ، وقبل أن يعود راغب عياد إلى مصر فى سنة ١٩٣٠ حاملاً ثلاثة دبلومات فى التصوير والزخرفة والترميم كان قد تقدم فى سنة ١٩٢٩ إلى سفير مصر فى إيطاليا باقتراح إنشاء أكاديمية مصرية أسوة بأكاديميات الدول الأخرى ، وفى سنة ١٩٣٠ — بعد عودة راغب عياد — تم افتتاح الأكاديمية المصرية على مرتفعات « كولى ابوبو » المطلة على ملعب الكولوسيوم فى روما مقابل انشاء معهد ليوناردو دا — فينشى فى مبناه الحالى بشارع ٢٦/يوليو بعد أن كان يشغل مبنى ضيق فى شارع الألفى .

عاد راغب عياد وعين مدرسا بمدرسة الفنون التطبيقية تحت إدارة المزخرف البريطانى « جون إدنى » . وفى سنة ١٩٣٧ وقف محمود لطيف عضو مجلس النواب يدافع عن جهود الفنانين المصريين ويندد بسيطرة الأجانب المتسلطين على الحركة الفنية ، ووافق المجلس على عدم تجديد عقود استخدام الأجانب كما نصت معاهدة « مونترو » فى تلك السنة على إحلال المصريين محلهم ، وانتقل فناننا راغب عياد إلى كلية الفنون الجميلة فى مكان (حمزة كار) أستاذ الزخرفة البريطانى الجنسية — وكان محمد ناجى الفنان السكندرى أول مصرى يتولى إدارة مدرسة الفنون الجميلة بعد الفنان الإيطالى « كاميلو اينوشنتى » — وفى سنة ١٩٤٠ انتقل راغب عياد إلى المتحف القبطى وظل ست سنوات دب فى أثنائها الخلاف بينه وبين حنا سميكه مؤسس المتحف (مرقس سميكه باشا) وأمين ثالث ، فانتقل راغب عياد مرة ثانية إلى كلية الفنون الجميلة ثم عين فى عام ١٩٥٠ مديرا لمتحف الفن الحديث إلى أن أحيل إلى المعاش فى عام ١٩٥٤ وهو فى الثانية والستين . وفى تلك الأثناء دفعه وفاؤه لزميله محمود مختار إلى إعداد متحف صغير فى ثلاث قاعات كانت تستعمل اصطبلا لعربات صاحب الفيلا « الكونت ميشيل زوغيب » المقام بها متحف الفن الحديث على الطراز العربى ، وكان المتحف يضم ما أمكن جمعه من تماثيل مختار إلى أن أزيل المبنى مع بيت على باشا شعراوى الذى كان يجاوره بشارع قصر النيل .

وفن راغب عياد بدأ أكاديميا كما تلقاه فى مدرسة الفنون الجميلة المصرية على أيدى فنانين إيطاليين إلى أن عاد من روما . وفى منتصف الثلاثينيات استهواه الفن القبطى والفن المصرى القديم ومن هذا المزيج استنبط فنا من الرمزية الكاريكاتيرية بخطوط زخرفية ، ومواضيعه مستمدة من واقع الحياة الشعبية مثل المداحين والمنشدين فى الموالد ، والصهبجية والراقصات فى الأفراح ، ورقص الخيل والتحطيب ، والعمل فى الحقول ، وأسواق البعير والجمال والأبقار والحمير فى الريف المصرى بتقاليده المورثة .

وبلغت جملة ما أقامه من معارض أكثر من ثلاثين معرضاً خاصاً غير اشتراكه فى عشرات المعارض الجماعية . وكانت من أعز أمانيه أن تتيح له وزارة الثقافة التجول فى ريفنا للمزيد من الدراسة والتعبير بفنه الأصيل عن مباهج الحياة الشعبية فى الأقاليم .

وحصل على الجائزة التقديرية الرابعة فى الفنون التشكيلية بعد الفنانين محمود سعيد ومحمد حسن والمهندس على لبيب جبر ثم راغب عياد لعام ١٩٦٥ وتوفى فى ٦ ديسمبر ١٩٨١ بعد اشتراكه فى المعرض العام الذى أقيم بمتحف الفنون الجميلة بالإسكندرية عام ١٩٨١ ●



هذه المسرحية الصامتة والدراسة التى قدمتها بها الدكتورة نهاد صليحة تقدمها القاهرة لقرائها تحية منها لصمويل بيكيت فى يوم مولده الذى حل منذ ثلاثة أيام ، فهو من مواليد ١٣ أبريل سنة ١٩٠٦ .

« القاهرة »

نهاية العبث ومسرح الصمت

مسرح بلا كلمات

مونودراما صامتة

تأليف صمويل بيكيت

ترجمة وتقديم د. نهاد صليحة

استعرضنا مع القارىء فى مقال سابق (العدد الخامس من هذه المجلة) ما أسميناه بمسرح ما بعد العبث فى أمريكا ـ وهو مسرح الاستهزاء والسخرية الشاملة . ونحن هنا نقدم له مسرحية قصيرة تبين أن أهم كتاب تيار العبث وأعمقهم فلسفة ، وهو صمويل بيكيت ، أدرك أن الرؤية العبثية رؤية عدمية تؤدى بالضرورة إلى انتقاء القول والفعل من الحياة ، وكذلك من المسرح باعتباره تصويرا وتفسيرا استعاريا للحياة .

وقد جسد بيكيت هذا الادراك فى نصين « بلا كلمات » ـ كما أسماهما ـ أحدهما النص الذى نقدمه للقارىء اليوم ، وهو نص يبدأ بنفى الكلمة وانكارها ، وينتهى بانتفاء القدرة على الفعل عند إدراك اللاجدوى . .

ويبين هذا النص الصامت أن بيكيت قد وصل بالتشكيك فى قدرة اللغة على إحداث التواصل الإنسانى ، وفى فعاليتها كأداة تفكير فى عالم يخلو من المعنى ، إلى نقطة النفى الكامل لوجودها ـ أى إلى نقطة الصمت المطلق . ومن هنا يوظف شكلا مسرحيا معروفا هو البانتوميم ، أو التمثيل الصامت ، توظيفا جديدا ، إذ هو يجعله أداة تعبير بليغة عن كفره باللغة فى إطار عبثية الوجود .

وهذا النص ، على قصره ، يقدم للقارىء بتركيز شديد المعايير الأساسية فى مسرح العبث رؤية وأسلوبا فنيا ، والتى نوجزها فيما يلى :

١- الاغتراب التام للإنسان ووحدته فى كون يناصبه العداء ، ويبدو وكأنه ينكر عليه حق الوجود . فمسرح العبث يقدم لنا شخصيات منبوذة ، لامنتمية ، لفظتها الحياة . وهو يضع هذه الشخصيات فى صراع دائم يخلو من المنطق والتبرير مع محيط وجودها المادى والمعنوى ينتهى باستسلامها فى قنوط .

٢- فكرة اللاجدوى التى تسيطر على كل شيء . فمسرح العبث يرى أن كل الأفعال والأنشطة التى يقوم بها الإنسان ، وكل الخبرات التى يكتسبها ، مهما بالغ فى فلسفة قيمتها ونفعها ، ما هى فى حقيقة الأمر سوى « العاب » تسلية لاطائل من ورائها ، ولاتغير من شيء . وفائدتها الوحيدة هى قطع الوقت وقتل الملل فى انتظار خلاص لايجيء ، فى الرقعة الجدباء بين ميلاد لااختيار للإنسان فيه ، وموت كثيرا مايستعصى عليه ، وإذا جاء لايمثل خلاصا أو مولدا جديدا بل يمثل العدم الكامل .

٣- ترتبط فكرة لاجدوى الفعل بفكرة لاجدوى اللغة فى مسرح العبث . إن اللغة فى مسرح العبث ، وفى مسرحيات بيكيت خاصة ، تصبح مجرد أصوات جوفاء الهدف الوحيد منها هو درء غائلة الصمت الموحش الذى يلف الإنسان فى وحدته الوجودية . فالإنسان فى مسرح العبث يتكلم لا لشيء سوى أن يخدع نفسه بوهم التواصل ، وليهرب من الإحساس المرعب بالخواء الكامل من حوله .

٤- محاكاة أسلوب السينما الصامتة ـ وخاصة أفلام تشارلى تشابلن و بستر كيتون ـ فى ترجمة الرؤية العبثية إلى تشكيل مسرحى . إن البطل فى هذه الأفلام يظهر دائما شريدا مغتربا ، وعرضة لعدوان المجتمع والحياة ، بل والقوى الطبيعية أيضا . ففى أحد أفلام بستر كيتون ـ على سبيل المثال ـ تهب عاصفة هوجاء تقتلع الأشجار والبيوت . ووسط هذه العاصفة الرعناء يجرى البطل محاولا الهرب من قسوة العاصفة وأيضا من عدد من البشر يطاردونه للنيل منه . ولم يكتف القدر بابتلائه بهؤلاء المطاردين ، بل جعل الأشجار الطائرة فى مهب الريح تغير مسارها هى الأخرى لتطارده عن عمد لتلحق به الأذى !

لقد اقتبس مسرح العبث من هذه الأفلام الصامته فكرة البطل الشريد ، واقتبس أيضا أسلوبها المميز فى تقديم موقف تختلط فيه عناصر البؤس الشديد بالقسوة البالغة وبالكوميديا الفاقعة ، ويحمل فى طياته تعليقا حزينا على وضع الإنسان فى الكون .

وفى أيدى كتاب العبث تكثف العنصر المأساوى فى هذا الشكل الفنى بحيث أصبح الأسلوب الفنى المميز لمسرح العبث هو ما يمكن أن نسميه بالهزلية الفلسفية السوداء .

٥- الاعتماد على الاستعارة المسرحية المجسدة . فمسرح العبث مسرح شعرى يقدم رؤية كلية لارؤية تحليلية ، ويتوسل بالصورة الفنية الى التعبير عن رؤيته . ولكنه يختلف عن المسرح الشعرى المعهود فى كفره باللغة المنطوقة ويستعيض عنها بلغة التجسيد المسرحى . إن الاستعارة الشعرية فى مسرح العبث تتجسد فى تشكيل فنى محسوس على خشبة المسرح ، بل إن كل مسرحية جيدة فى هذا التيار يمكن وصفها بأنها استعارة شعرية مرئية مجسدة . لهذا نجد أن المنظر فى مسرح العبث ، وكل تغيير يطرأ عليه ، وكل جزئية تضاف إليه ، لايقل أهمية عن حركات الممثلين أو الكلمات المنطوقة . لقد استبدل مسرح العبث بشعر الكلمة شعر الحركة والتجسيد المسرحى فى الديكور بحيث جعل الديكور المسرحى أداة تعبير دارمية ـ شعرية أساسية ، وجزءا لايتجزأ من الحدث المسرحى . ولم يعد الديكور فى هذا النوع من المسرح مجرد حلية ، أو إطار يحتوى الحدث واقعياً أو رمزيا ، بل لم يعد انعكاساً تشكيليا للحدث يؤدى وظيفة التكثيف للمعنى . بل أصبح الديكور عنصرا إيجابيا فى الصراع الدرامى لايكتمل معنى الحدث دونه كما سيتضح للقارىء من النص الذى نقدمه هنا .

مسرح بلا كلمات

- **المنظر صحراء . إضاءة باهرة .**
- **يلقى برجل من الجناح الأيمن للمسرح إلى منتصف الخشبة حيث يقع متكورا . يهب الرجل واقفا لتوه . ينفض الغبار عن ملابسه . يستدير جانبا ، ويستغرق فى التفكير .**
- **ينبعث صفير من الجناح الأيمن .**
- **ينتبه الرجل ويفكر . يتجه الى الجناح الأيمن .**
- **يقذف به فوراً مرة أخرى الى منتصف المسرح حيث يقع . يهب واقفا فى الحال . ينفض الغبار عن ملابسه . يستدير جانبا ، ويستغرق فى التفكير .**
- **ينبعث صفير من الجناح الأيسر .**
- **ينتبه الرجل ويفكر . يتجه الى الجناح الأيسر .**
- **يقذف به فى الحال مرة أخرى إلى منتصف المسرح حيث يقع ـ يهب واقفا فى الحال . يستدير جانبا ، ويستغرق فى التفكير .**
- **ينبعث صفير من الجناح الأيسر .**
- **ينتبه الرجل ويفكر . يشرع فى الاتجاه الى الجناح الأيسر . يتردد . يغير رأيه . يتوقف . يستدير جانبا ، ويستغرق فى التفكير .**
- **تهبط شجرة من أعلى المسرح وتستقر على الأرض . بالشجرة فرع واحد على ارتفاع ثلاث ياردات من الأرض . أعلى الشجرة يوجد عدد من جريد النخل يلقى بدائرة من الظل أسفلها .**
- **الرجل مستغرق فى التفكير ولايلمحها .**
- **ينبعث صفير من أعلى .**
- **ينتبه الرجل ويستدير . يلمح الشجرة ـ يتجه إليها ويجلس فى ظلها ـ يتأمل كفيه .**

*****

- **يهبط من أعلى المسرح مقص كبير ويستقر أمام الشجرة على ارتفاع ياردة واحدة من الأرض .**
- **الرجل مستغرق فى تأمل كفيه ولايلمحه .**
- **ينبعث صفير من أعلى .**
- **ينتبه الرجل . يلمح المقص . يلتقطه ويشرع فى تقليم أظافره .**

- تطوى الشجرة جريد النخل أعلاها كما تطوى المظلة ، وتختفى دائرة الظل .
- يسقط المقص من يد الرجل ويستغرق فى التفكير .

*

- يهبط من أعلى المسرح إبريق صغير عليه لافتة كبيرة تحمل كلمة « ماء » فى حروف بارزة . يستقر الإبريق على ارتفاع ثلاثة ياردات من الأرض .
- الرجل مستغرق فى التفكير ولا يراه .
- ينبعث صفير من أعلى .
- ينتبه الرجل . يلمح إبريق الماء . يفكر . ينهض من جلسته ويتجه إلى حيث الإبريق ويقف أسفله ـ يحاول جاهدا أن يمسك به ، ولكن دون جدوى . ييأس من المحاولة ـ يتوقف ـ يستدير جانبا ، ويستغرق فى التفكير .

*

- يهبط من أعلى المسرح مكعب كبير ويستقر على الأرض .
- الرجل مستغرق فى التفكير ولا يراه .
- ينبعث صفير من أعلى .
- يستدير الرجل ويلحظ المكعب . يتأمله . يتأمل إبريق الماء . يفكر . يذهب إلى المكعب . يرفعه ، ويحمله ويضعه أسفل إبريق الماء . يختبر ثبات المكعب . يعتليه . يحاول جاهدا الإمساك بالإبريق ولكن دون جدوى . يهبط ويحمل المكعب إلى مكانه الأول . يستدير جانبا ، ويستغرق فى التفكير .

- يهبط من أعلى المسرح مكعب أصغر من الأول ويستقر على الأرض .
- الرجل مستغرق فى التفكير ولا يراه .
- ينبعث صفير من أعلى .
- يستدير الرجل ، ويلمح المكعب الثانى . يتأمله ثم يتأمل الإبريق .
- يتجه إلى المكعب الثانى يرفعه إلى حيث إبريق الماء . يضعه أسفل الإبريق . يختبر ثباته ، ثم يعتليه . يحاول جاهدا الإمساك بالإبريق ولكن دون جدوى .
- يهم برفع المكعب الثانى والعودة به إلى مكانه الأصلى . يتردد . يغير رأيه . يتجه إلى المكعب الكبير ويرفعه . يحمله إلى حيث المكعب الثانى ويضعه فوقه . يختبر ثباتها ثم يعتليهما . ينهار المكعبان ويقع الرجل الذى يهب واقفاً فى الحال وينفض الغبار عن ملابسه ، ويستغرق فى التفكير .
- يرفع الرجل المكعب الصغير ويضعه فوق المكعب الكبير . يختبر ثباتها ثم يعتليهما . وفى اللحظة التى يوشك فيها أن يلمس إبريق الماء يرتفع الإبريق إلى أعلى بحيث يصبح بعيدا عن متناول يديه
- يهبط الرجل . يفكر . يعود بالمكعبين إلى حيث كانا فى بادىء الأمر واحدا تلو الآخر : يستدير جانبا ، ويستغرق فى التفكير .
- يهبط من أعلى المسرح مكعب ثالث أصغر من الثانى ويستقر على الأرض .
- الرجل مستغرق فى التفكير ولا يراه .
- ينبعث صفير من أعلى .
- ينتبه الرجل ويستدير . يلمح المكعب الثالث . يتأمله . يفكر . ولكنه يستدير جانبا مرة أخرى ويستغرق فى التفكير .
- يرتفع المكعب الثالث ، ويختفى أعلى المسرح .

- يهبط من أعلى المسرح بجوار إبريق الماء حبل به عقد لتسهيل التسلق .
- الرجل مستغرق فى التفكير ولا يراه .
- ينبعث صفير من أعلى .
- ينتبه الرجل ويرى الحبل . يفكر ـ يذهب إلى الحبل ويتسلقه . وإذ يوشك على الإمساك بإبريق الماء يتدلى الحبل إلى أسفل بحيث يعود بالرجل مرة أخرى إلى الأرض .
- يفكر الرجل . ينظر حوله باحثاً عن المقص الكبير . يراه . يلتقطه ويعود به إلى الحبل ويشرع فى قصه ليقلل من طوله .
- بينما هو ممسك بالحبل يرتفع الحبل إلى أعلى فجأة حاملا الرجل معه . يتدلى الرجل من الحبل برهة حتى ينجح فى قصه ويسقط على الأرض ، ويسقط المقص من يده . ينهض الرجل واقفا لتوه ، وينفض الغبار عن ملابسه ، ثم يستغرق فى التفكير .
- يرتفع الحبل إلى أعلى سريعا ويختفى .

*

مسرح بلا كلمات

ـ يحاول الرجل أن يصنع من الجزء المتبقي لديه من الحبل دائرة يصطاد بها إبريق المياه عن بعد .
ـ بمجرد أن يشرع فى محاولة اصطياد الإبريق بالحبل يرتفع الإبريق إلى أعلى ويختفى فى الحال .
ـ يستدير الرجل جانبا ويستغرق فى التفكير .

*

ـ يلتقط الرجل الحبل ويتجه إلى الشجرة . يتأمل فرعها .
ـ يستدير ويتأمل المكعبين ، ثم ينظر مرة أخرى إلى الفرع ـ يضع الحبل على الأرض ويذهب فيحمل المكعب الصغير ويضعه تحت الفرع . يعود ويأتى بالمكعب الكبير ويشرع فى وضعه فوق المكعب الصغير . يتردد . يغير رأيه . يضع المكعب الكبير على الأرض ثم يضع المكعب الأصغر فوقه . يختبر ثباتها ، ثم ينحنى ليلتقط الحبل .
ـ فى هذه اللحظة تطوى الشجرة فرعها بحيث يلتصق بجذعها .
ـ ينهض الرجل وبيده الحبل . يرى ما حدث للفرع .
ـ يسقط الحبل من يده ، ويستغرق فى التفكير .
ـ يحمل المكعبين إلى حيث كانا واحدا تلو الآخر . يعود ويلتقط الحبل . يذهب به حيث وضع المكعبين . يطويه بدقة ، ويضعه على المكعب الصغير .
ـ يستدير جانبا ويفكر .

*

ـ ينبعث صفير من الجناح الأيمن .
ـ يفكر الرجل . يذهب إلى الجناح الأيمن .
ـ يقذف به فى التو إلى منتصف المسرح حيث يقع . ينهض فى الحال ، وينفض الغبار عن ملابسه ، ويستدير جانبا ، ويفكر .
ـ ينبعث صفير من الجناح الأيسر .
ـ يظل الرجل ساكتا يفكر .

*

ـ يتأمل الرجل كفيه . ينظر حوله باحثا عن المقص . يراه . يتجه إليه ويلتقطه . يشرع فى تقليم أظافره . يتوقف . يفكر . يتحسس شفرة المقص بأصابعه . يذهب إلى المكعب الصغير ويضع المقص فوقه . يستدير جانبا . يفتح ياقة قميصه ويحرر رقبته ويتحسسها .
ـ يرتفع المكعب الصغير إلى أعلى المسرح حاملا معه الحبل والمقص ويختفى .
ـ يستدير الرجل ليلتقط المقص . يرى ما حدث .
ـ يستدير جانبا ويستغرق فى التفكير .

*

ـ يتجه الرجل إلى المكعب الكبير ويجلس فوقه .
ـ يرتفع المكعب الكبير إلى أعلى ملقياً بالرجل على الأرض ويختفى أعلى المسرح .
ـ يظل الرجل راقدا على جنبه على الأرض حيث وقع ، وجهه للمتفرج ، ويشخص ببصره .

*

ـ يهبط إبريق الماء مرة أخرى من أعلى المسرح ويستقر على بعد بضعة أقدام من حيث يرقد الرجل .
ـ يظل الرجل ساكناً .
ـ ينبعث صفير من أعلى .
ـ لايحرك الرجل ساكنا .
ـ يتدلى إبريق الماء أكثر ويتراقص حول وجهه .
ـ لايحرك الرجل ساكنا .
ـ يرتفع الإبريق ويختفى أعلى المسرح .
ـ يعود فرع الشجرة إلى وضعه الأفقى الطبيعى الأول ، وتتفتح قمة الشجرة ، وتعود دائرة الظل .
ـ ينبعث صفير من أعلى .
ـ لايحرك الرجل ساكنا .
ـ ترتفع الشجرة وتختفى أعلى المسرح .
ـ يتأمل الرجل كفيه .

● ســـتار ●



أحمد عرابى.. والخديوى توفيق



يحدثنا التاريخ بأن زعيم الثورة العرابية أحمد عرابى ، قد حظى ــ فى بادىء الأمر ــ برضى الوالى سعيد باشا ، إلى درجة أنه اختاره ياورا له فى زيارته للمدينة المنورة عام ١٨٦١ ، وأنه كانت لهذه الرفعة أثر فى نفس كل من الاثنين . فقد أدرك سعيد باشا ، من سلوك عرابى ، أن الفلاحين الذين ينتسب إليهم يتسمون بصفات نبيلة لعل أبرزها المودة والإخلاص واحترام القيم ، كذلك أدرك عرابى من سعيد باشا عطفا كبيرا على طبقة الفلاحين . لكن بعد أن توفى سعيد ، وخلفه الخديو إسماعيل فَقَد عرابى عطف ولىّ الأمر . إذ لم يكن الخديو إسماعيل يأخذ بسنة سلفه فى تقدير الوطنيين فلاحين كانوا أو ضباطا . فعادت فى عهده الحظوة فى الجيش إلى الضباط الشراكسة والأتراك ، وكان ذلك من أسباب تذمر عرابى ، واتجاه أفكاره إلى المطالبة بحقوقه وحقوق زملائه .

ولعل خصومته للواء خسرو باشا الشركسى أبرزت أفكار عرابى ونزعاته السياسية ، بل وموقفه من الأحداث بوجه عام . فهذه الخصومة أدت إلى تقديمه إلى المجلس العسكرى والحكم عليه بالسجن واحدا وعشرين يوما . صحيح أن عرابى استأنف هذا الحكم أمام المجلس العسكرى الذى قضى بإلغائه . إلا أنه حدث خلاف بين وزير الحربية فى ذلك الوقت (إسماعيل باشا سليم) الذى كان يرغب فى التصديق على الحكم ، وبين رئيس المجلس الأعلى (على سرى باشا) مما جعل الوزير يسعى لدى الخديو إسماعيل بفصل عرابى من الجيش . وتم للوزير ما أراد .

ومن الطبيعى أن تورث هذه الحادثة بغض عرابى للشراكسة طوال فترة استبعاده عن الجيش ــ ثلاث سنوات . صحيح أنه رفع أمر الظلم الواقع عليه إلى الخديو ، لكن شكواه ظلت بين النظر والإهمال ، وصحيح أن بعض الخيرين قد توسطوا له للعمل فى الدائرة السنية بالحلمية حتى يتحقق له الدخل الذى يعينه على مطالب الحياة ، وصحيح أيضا أن عرابى تزوج من كريمة مرضعة الأمير الهامى باشا ، وهى أخت حرم الخديو توفيق فى الرضاعة . مما جعله يتوصل عن طريق هذا النسب إلى استصدار أمر من الخديو إسماعيل بالعفو عنه وإعادته إلى الجيش . . لكن رغم كل ذلك فقد حرم من راتبه طوال فترة الاستبعاد ، والأكثر أنه توقف عند رتبة القائمقام التى كان قد نالها فى عهد سعيد باشا تسعة عشر عاما . . فأصلى كل ذلك فى نفسه روح الكره لقادة الجيش من الشراكسة والأتراك .

وتتفاقم الأحداث التى تصل فى النهاية إلى اتفاق عرابى مع قادة الجيش على القيام بمظاهرة عسكرية أمام سراى عابدين فى ٩ سبتمبر عام ١٨٨١ للمطالبة بإسقاط الوزارة ، وتأليف مجلس نيابى ، وزيادة عدد أفراد الجيش . وكانت الخطوة الأولى فى ذلك بأن يبلغ عرابى وزير الحربية بأن يخبر الخديو توفيق بأن ممثلى جميع الآلايات بالجيش ستحضر إلى ميدان عابدين لعرض طلبات عادلة تتعلق بإصلاح حال البلاد وضمان مستقبلها .

واحتشد الجيش فى الموعد المحدد بميدان عابدين ، وجاء عرابى ممتطيا جواده شاهرا سيفه ، ونزل الخديو توفيق من ديوانه ظنا منه أن ماله من الهيبة الخديوية التقليدية فى نفوس الرعية قد يصد الجيش عن التمرد . فلما توسط الميدان وبصحبته المستر كوكسن قنصل إنجلترا بالإسكندرية وبعض حرسه الخاص ، خاب ظنه فليست له هيبة تذكر وسط هذه القوات المتذمرة . ولم يجد ما يفعله إلا أن ينادى على عرابى . فجاءه راكبا جواده شاهرا سيفه وخلفه ثلاثون من قادة الجيش شاهرى السيوف فلما دنا من الخديو صاح به : « أن ترجَّل واغمد سيفك » ففعل عرابى وأدى التحية العسكرية . ويقول عرابى فى مذكراته : « إن المستر كوكسن أشار على الخديو فى هذه اللحظة بالذات أن يطلق عليه مسدسه . ولكن الخديو لم يعمل بإشارته » وهمس قائلا : « أفلا تنظر إلى من حولنا من العسكر ؟ » . فكيف يمكن أن يقتل عرابى بمسدس الخديو وسط جنوده وضباطه . . إنها نصيحة لا تنم عن الإخلاص !

واكتفى الخديو بأن صاح بالضباط : « أن اغمدوا سيوفكم وعودوا إلى بلوكاتكم » فلم يفعلوا وظلوا وقوفا . وهنا خاطب الخديو قائدهم عرابى بقوله : « ماهى أسباب حضورك بالجيش إلى هنا ؟ » فأجاب عرابى : « جئنا يامولاى لنعرض عليك طلبات الجيش والأمة وكلها طلبات عادلة » فقال الخديو : « وماهى هذه الطلبات ؟ » فأجابه عرابى : « هى استقالة رياض باشا ، وتشكيل مجلس النواب ، وزيادة عدد أفراد الجيش إلى العدد المعين فى الفرمانات السلطانية » فقال الخديو : « كل هذه الطلبات لا حق لكم فيها ، وأنا خديو البلاد ، وأفعل بها ما أريد » فرد عرابى : « ونحن لسنا عبيدا . ولن نورث بعد اليوم » ، فلما وصل الحوار إلى هذا الحد أشار كوكسن على الخديو بالرجوع إلى السراى لافتا نظره إلى سوء المغبة . وانصرف الخديو ليعود كوكسن بعد لحظات ليخاطب عرابى كرسول من الخديو . وانتهى حوارهما حيث قال كوكسن : « وماذا تفعل إذا لم تجب إلى ما تطلب ؟ » فرد عرابى : « أقول كلمة أخرى » فقال كوكسن : « وما هى ؟ » فرد عرابى : « لا أقولها إلا عند اليأس والقنوط . »

ولما لم يكن لدى الخديو توفيق أية قوة يعتمد عليها . لذلك استجاب لمطالب عرابى . وانتهت هذه الجولة بين عرابى والخديو بانتصار عرابى ، وانتظار الخديو لجولة تالية يكون فيها الحساب . وكانت بداية هذه الجولة بعد ضرب الأسطول الإنجليزى للإسكندرية فى ١١ يوليو ١٨٨٢ ، واستدعاء الخديو لوزير حربيته أحمد عرابى ، وتبادله وإياه عبارات تدل على مبلغ ما يحمل كل منهما للآخر من البغض وسوء الطوية . إذ سأله الخديو عن الحرب مع الأسطول الإنجليزى ، فأجابه عرابى مندهشا من تجاهله وقائلا : « واعجباه ! كيف أن أفندينا يجهل إلى الآن ما كان » فاستاء الخديو من هذا الجواب وقال لعرابى : « كل العجب منك أنت . إنك لم تكتب إلىّ تقريرا عما حصل حالة كونك وزيرا للجهادية » . فذكر له عرابى ما كان من تهدم القلاع والحصون منتهيا إلى القول : « لم يبق فى الاستطاعة أن نحاول الدفاع ، ولم يبق لنا إلا الالتجاء إلى تدابير أخرى أو نتساهل مع الإنجليز » فطلب منه الخديو ــ وكأنه يسخر منه ــ أن يكتب بذلك تقريرا مفصلا » فأجابه عرابى . قائلا : « بأنه لا يستطيع ذلك » .

وتتوالى بعد ذلك الأحداث وفيها يعزل عرابى من وزارة الحربية ، ويحتل الإنجليز مدينة الإسكندرية ومع هذه الأحداث تتوالى هزائم العرابيين فى أقاليم أخرى من مصر كالتل الكبير . ويكون السبب الأول هو خيانة الخديو وبعض باشوات ذلك الزمان ممن يرون فى انتصار العرابيين خطراً يهدد وجودهم .

ويحاكم عرابى وإخوانه . . لكن تبقى الثورة العرابية . . التى جاءت كالربيع تبشر بالحرية أمة أضناها صقيع الاستعباد . . تبقى هذه الثورة تاريخا خالدا تقرأ صفحاته فى مذكرات عرابى ، أو مذكرات الشيخ الإمام محمد عبده ، أو كتب : « مصر للمصريين لسليم خليل نقاش » و« الثورة العرابية والإحتلال البريطانى للرافعى » ، أو فى هذه الأعمال الإبداعية التى فى مقدمتها « عرابى زعيم الفلاحين لعبد الرحمن الشرقاوى » و« ملحمة الثورة العرابية لعبد العليم القبانى » أو غيرها من الكتب التى نلجأ إليها فى ذكرى الثورة العرابية أو فى ذكرى ميلاد زعيمها أحمد عرابى فى الحادى والثلاثين من شهر مارس .

نعم الحادى والثلاثين من مارس . بورك هذا اليوم من كل عام الذى ولد فيه عرابى زعيم ثورة الفلاحين ●

العودة للجذور

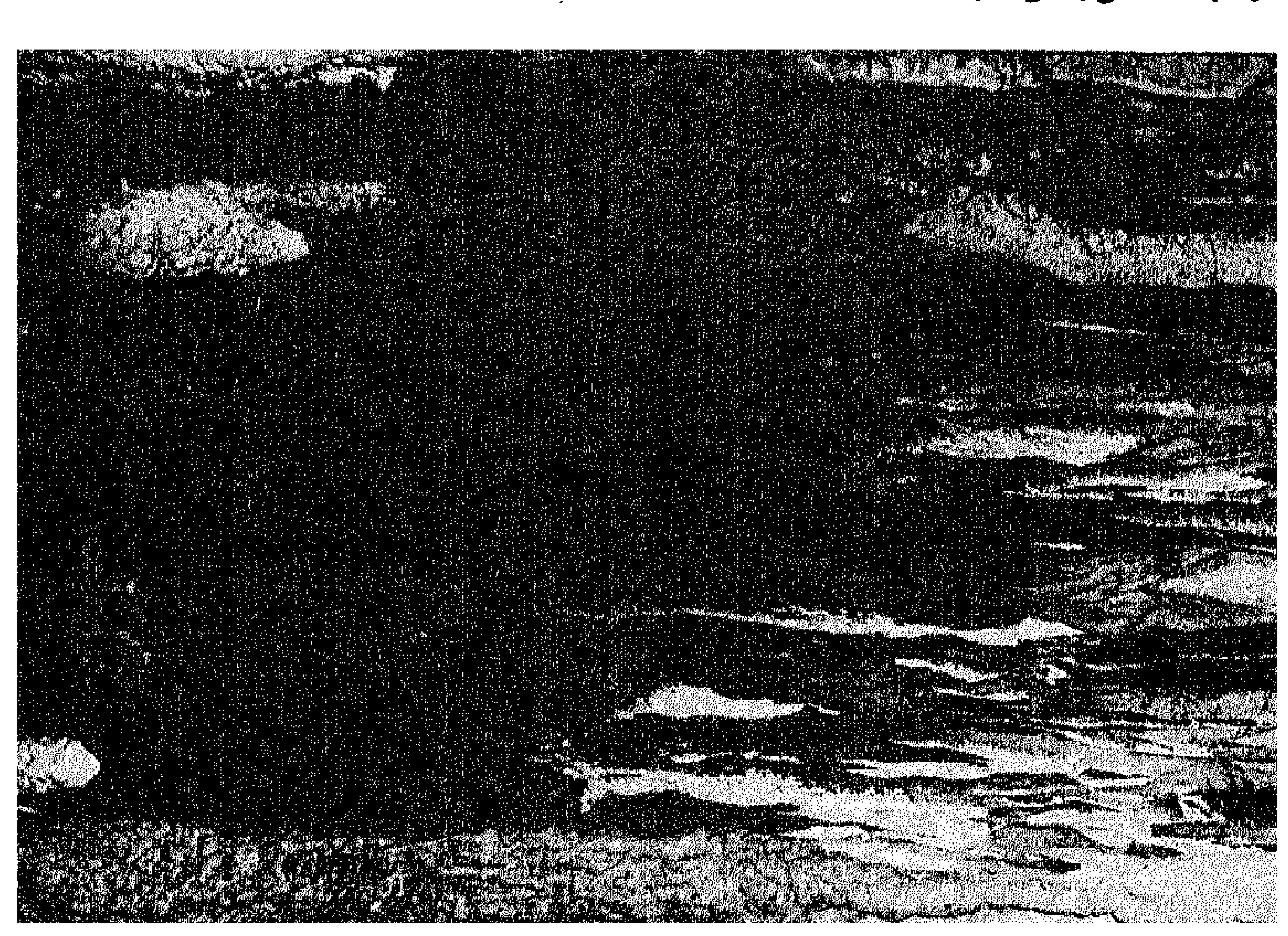
حتى لا تصبح القاهرة مكاناً لا طير فيه

د . أحمد عتمان

طالعت صحف الصباح ، وقرأت أنباء الجفاف بأفريقيا فتشاءمت . ثم خرجت إلى الشارع متجهاً لعملى وفوجئت بفيضان جارف من مياه المجارى يحيط بحيِّنا ، فانشرح صدرى وانفرجت أساريرى وغمرنى التفاؤل لأن بلدنا الحبيب لن يعانى قط من الجفاف الأفريقى فلدينا مخزون استراتيجى ضخم من المياه: الجوفية وغير الجوفية . لكن موجة من الغضب العابر انتابتنى ، إذ لن أستطيع الوصول إلى محل عملى فى الوقت المحدد . فبدلاً من أن أقطع المسافة بين المنزل والعمل فى عشر دقائق كالمعتاد تلزمنى الآن ساعة كاملة . وكان العلاج بسيطاً ، إذ غيرت اتجاهى وذهبت لأقضى بعض شئونى الملحة فى وسط القاهرة .

وهناك عند منطقة الحفر بمترو الأنفاق نسيت ما كنت قد ذهبت من أجله إذ استغرقنى تفكير عميق .

يقولون إن اليابان أنفقت عشرين عاماً فى حفر نفق يصل بين جزيرتين من جزرها . ولقد سبقتنا خمس وثمانون عاصمة ــ منذ زمن بعيد ــ فى حفر أنفاق لخطوط المترو الدائرية والمربعة والمستطيلة . وبعد بضع سنوات ستتباهى القاهرة بأنها أنجزت مترو الأنفاق فى حوالى خمس وثلاثين عاماً . ثلاثون منها كانت للتفكير والتروى والخمسة الباقية متروكة للتنفيذ !! المهم أنهم بالفعل شقوا بطن القاهرة ونفذوا إلى الأعماق . والغريب أنك هناك تمر فلا ترى سوى آلات ضخمة وقليل من العمال الأبطال الذين يعملون بالليل أكثر من النهار .



وإنى لأعيش بخيالى مع هؤلاء العمال الأبطال فى مهمتهم الأسطورية . . أحياناً أتصور أنهم سيحصلون على المزيد من الآثار الفرعونية أو المومياوات التى خبأها الزمن فى الأعماق ؟ ويهيؤ لى ــ أحياناً ــ أنهم سيحلون جميع مشاكلنا مع العالم السفلى للقاهرة . قد يصلون ــ مثلاً ــ إلى فك طلاسم الأسرار الغامضة والكامنة فى مواسير المجارى . وربما يقدمون لنا تفسيراً عملياً ــ لا علمياً ــ لظاهرة تدفق المجارى فى جميع الأحياء . حقاً ، إن مياه المجارى تميل ناحية الأحياء الشعبية ، ولكنها لا تحرم حتى الأحياء الراقية من وجودها الكريم ولا أقول الكريه فقد تعودنا عليها جميعاً . وأعتقد أن العمال المصريين الذين نفذوا إلى أعماق الأرض القاهرية سيكتشفون آلاف الخطوط التليفونية الضائعة أو المسروقة ! ومن المقطوع به أن هؤلاء العمال سيسعون إلى سد الثغرات والإنشقاقات المنتشرة فى كل شوارعنا ، والمتربصة بكل راجل أو راكب ليلاً ونهاراً . . يسقط فيها الطفل أو الشيخ المسن ، الفتاة أو العجوز . وفى اليوم التالى تقرأ بالجرائد « خرج ولم يعد » . . . « فتاة فى سن العشرين تختفى منذ خمس سنين . . . » . فأين يذهب هؤلاء المختفون ؟ . . . هل تبتلعهم الأرض أو تختطفهم القوى السفلية ؟

هل عدنا إلى أساطير العالم السفلى ؟ إذا كان الأمر كذلك فإننى أنصح كل من يعمل فى حفر الأنفاق أن يأخذ معه « الغصن الذهبى » . ذلك أن أينياس بطل ملحمة « الإينيادة » لفرجيليوس (٧٠ - ١٩ ق . م) أمير الشعر اللاتينى ما أن وصل إلى أرض الميعاد فى إيطاليا حتى استشار النبوءة السيبيلينية . فزودته الكاهنة بالغصن الذهبى السحرى وبعونه نزل إلى العالم السفلى من منطقة يقال لها أفيرنوس (Avernus)وهى منطقة تقع بالقرب من مدينة بيتيولى (Puteoli)جنوب غرب إيطاليا . هناك توجد فجوة عميقة فى الأرض ، تغطى مساحة واسعة ، وتحيط بها غابات كثيفة جداً تبعث على الكآبة وتنتشر فيها رائحة نتنة . ذلك أن سحابة دخانية سامة تغطى المكان بظلها الكريه . ولعل سوء الأحوال الجوية وقذارة المكان وانتشار أسباب التلوث هى العوامل التى أوحت للقدامى بأن هذه المنطقة هى المدخل إلى العالم السفلى أو أنها هى العالم السفلى نفسه حيث أطلقوا اسمها أحياناً عليه . يقول فرجيليوس فى الكتاب السادس من « الإينيادة » أبيات ٢٣٧ وما يليه :

« وكان هناك كهف عميق ذو فوهة واسعة كئيبة ، عسير المنال ، يكمن وراء البحيرة المظلمة والغابات الكثيفة . لا يستطيع طائر قط أن يقترب منه أو يرفرف فوقه بجناحيه وينجو سالماً . ولهذا سماه الإغريق أفيرنوس (أو آؤرنوس Aornos) أى مكان لا طير فيه إذ أن زفيراً ساماً ينطلق من فوهته الكئيبة ويتصاعد إلى عنان السماء » .

فيا أبناء القاهرة تكاتفوا . . . حافظوا على نظافة مدينتكم حتى لا تصبح مكاناً لا طير فيه ! ●

تراثنا .. ذلك الكم الهائل من المخطوطات العربية التى وصلت إلينا وصلت إلينا عبر القرون والتى حفظتها لنا المكتبات فى مختلف أنحاء العالم واضعة لها الفهارس تيسيراً لمهمة البحث عنها .. هذا التراث الكبير الذى عكف عليه الدارسون وبينهم عدد من المستشرقين منذ منتصف القرن التاسع عشر . بهدف تحقيقه وشرحه ووضع الكشافات له ونشره فى أنحاء متفرقه من العالم .. يتضمن مصدراً هاماً من مصادر المعرفه المتكاملة به هو ما يمكن أن نسميه « بالوثائق » .

من قضايا التراث

تصور جديد لقواعد علم الوثائق العربية

محمد محمد خضر

فى أوربا حوالى منتصف القرن السابع عشر نشأ علم الدبيلوماتيك مختصاً بدراسة الوثائق ونقدها بصورة علمية .. نشأ هذا العلم لتمييز الصحيح من الزائف من الوثائق إذ ربما ترتبت مزايا ماديه لبعض الجهات طبقاً لوثيقة ما مما أوجد احتمال تزييف بعض الوثائق للحصول على مثل هذه المزايا ومن ثم كان ضرورياً الوصول إلى قواعد تحدد نقد الوثيقة لمعرفة مدى صحتها .. وبطبيعة الحال لم تكن قد عرفت بعد الوسائل الحديثه المعروفة الآن للتثبت من صحة الكتابه .

لكن سرعان ما أنتقل ذلك العلم إلى صعيد آخر .. فأصبح أداة للمؤرخ عند كتابته للتاريخ وكان العكوف على دور حفظ الوثائق لدراستها واستخلاص المادة التاريخية منها .. وكثيرا ما استطاع المؤرخون تصحيح كثير من الوقائع التى كانت قد سجلت بشكل خاطىء أو ناقص بفضل الرجوع إلى ماتضمنته بعض الوثائق من حقائق ومقارنتها بما هو وارد بالمدوّنات والحوليات التاريخية وهكذا احتفل المؤرخون الأوربيون بالوثائق ــ التى حررت أول الأمر لخدمة أغراض قانونيه ــ واعتبروها مصدراً لا ينضب معينه لمعرفة المزيد عن تاريخهم وحضارتهم وتراثهم الفكرى عبر الأجيال ..

وقام عدد من علماء المدارس الأوربية وبخاصة علماء المدرسة الفرنسية بمحاولات لوضع تعريف دقيق لهذا العلم وللمناهج التى يستخدمها .

فماذا عن مساحة الاهتمام التى شغلتها الوثائق فى تراثنا العربى ؟؟ لقد كان الرجوع إلى الوثائق لا يحدث إلا فى حالات فرديه متفرقة أحياناً .. وفى نطاق الاستشهاد ببعضها مثلا عند ذكر حادثه تاريخيه نقلا عن روايات متوارثه حولها ممن سبقوا دون اللجوء غالباً إلى الوثائق الأصلية .. وربما يكون ذلك راجعا بصفه عامه إلى أن فكرة الاحتفاظ بالوثائق فى دور للحفظ يُرجع إليها عند الحاجه لم تكن سائدة فى العصور الوسطى باستثناء بعض الدواوين مثل ديوان الإنشاء وديوان القاضى ــ التى كانت تحتفظ بسجلاتها وأضابيرها على هذا النحو لمجرد خدمة الأغراض اليوميه لتلك الدواوين دون الالتفات إلى استخدامها لمصدر من مصادر التاريخ .

إلا أننا مع مطلع عصر النهضة فى العالم العربى وجدنا عدداً من المستشرقين يهتمون بدراسة التاريخ الإسلامى والتأليف فيه .. وقياساً على المناهج الأوربية قام بعضهم بمحاولات لا ستخدام الوثائق كمصدر من مصادر كتاباتهم .. ولذا عكف بعضهم على عدد منها بما عُثر عليه مكتوباً على ورق البردى أو الرق أو الورق أو غيرها .. من هؤلاء كراباتشيك karacaek بكر Becker ــ ديتريش Dietrich جروهمان yrohmann ــ آبوت Abbott ــ بل Bellوآخرون كما نشرت أعداد أخرى من الوثائق العربيه المأخوذه من دور حفظ الوثائق بأوربا (من البندقية وجنوا وبيزا والفاتيكان وبرشلونه وباريس) .. والتى تتناول العلاقات بين الدول الاوربيه والبلاد الإسلامية وبخاصه مصر فى العصر المملوكى الأول والثانى وبعض الدول التى قامت فى المغرب . كذلك نشرت وثائق مما عثر عليه فى دير سانت كاترين وبعض وثائق العصر المملوكى ــ خصوصاً وثائق الأوقاف ــ فى أماكن متفرقة .

غيرأن كل هذا لم يكن كافياً لتأسيس علم الوثائق العربيه بنفس المنهج السابق إتباعه فى أوربا وإن حاول بعض العلماءذلك كالاستاذجروهمان الذىكان أستاذاً بجامعة القاهرة والذى بنى محاولته على مجموعة الوثائق التى نشرها تحت اسم (أوراق البردى العربيه فى دار الكتب المصرية) .. كذلك حاول المستشرق بجوركمان Bjorkmon معتمداً على كتاب (صبح الأعشى فى صناعة الإنشا) للقلقشندى الذى ضمنه نماذج من انواع الوثائق التى وصلت إلى يده أثناء عمله

بديوان الإنشاء فى مصر . . وقد كتب بجوركمان مقالا عن الدبيلوماتيك العربى فى دائرة المعارف الإسلامية إلا أن هاتين المحاولتين كانتا غير كاملتين لاعتماد جروهمان على وثائق خاصه (بيع ــ زواج ــ دين ــ رهن ــ إقرار ــ الخ) دون استيفاء كافة الأنواع من كافة المصادر وقد إعتور هذا النقص نفسه محاولة بجوركمان إذ أن صبح الاعشى لايمثل كافة أنواع الوثائق العربية بل هو جزء منها فحسب .

فى هذا الضوء نشير إلى ضرورة ان يضع الباحثون أيديهم على عدد من المصادر الأخرى على طريق (وضع القواعد لعلم الوثائق العربية) . . لتكون جنبا إلى جنب مع ما سبق نشره من الوثائق ويمكن بالتالى ان يستقى منها تصوراكاملا لقواعد كتابة الوثائق العربية خلال العصور الوسطى منذ ظهور الإسلام وحتى الحكم العثمانى لمصر سواء فى ذلك ما كان يصدر عن ديوان الإنشاء أو ما كان يحرره كتاب الشروط أو الموثقون العدول ونخصّ بالذكر مايلى :

○ الكتب الأدبية والحوليات التاريخية التى وردت بها نسخ من الوثائق مثل جمهرة رسائل العرب الذى نشره أحمد زكى صفوت ج ٤ ١٩٣٧ القاهرة وغيره كثير .

○ الكتب التى قصد بها تعليم الكتاب فى العصور الماضيه وقد ذكرت بها قواعد كتابة الوثائق مع تحديد أنواعها وأهم الكتب التى يجب تحصيلها فى هذا الشان مثل : الكتّاب للبغدادى ــ وأدب الكاتب للصولى ــ والاقتضاب فى شرح الكتاب ج١ للبطليموسى ــ وما إلى ذلك .

○ بعض الكتب التى تعالج المسائل الماليه والاقتصادية فى التاريخ الإسلامى مثل كتب الخراج لأبى يوسف وقدامه بن جعفر ويحيى بن أدم القرشى ومثل كتاب الأموال لأبى عبيد القاسم بن سلام .

○ بعض الكتب التى عالجت القواعد السياسية فى الدول الإسلامية مثل كتاب الأحكام السلطانية للماوردى وابى يعلى الغراء وكتاب رسوم دار الخلافه لهلال بن المحسن الصباحى وكتب السياسة الشرعية .

○ مجموعة الكتب المخطوطه والمنشورة التى تبحث فى علمى الشروط والمحاضر والسجلات . . وقد نشأ الأول فى منتصف القرن الثانى الهجرى فى المدرسة الحنفيه وتضمن قواعد كتابه وثائق عقود البيع والرهن والشفعة والإقرار والزواج وغير ذلك وبه نماذج لكل من هذه العقود توحى أن تكون الفاظها دالّه تماما على أجزاء العقد بحيث لا يدفع ببطلانه عند تقديمه إلى القاضى للتنازع . وقد انتقل هذا العلم إلى المدرسة الشافعية والمدرسة المالكيه وعرف باسم علم الوثائق وما تزال أعداد كبيره من مخطوطاته فى المدارس الثلاث المذكوره لم تنشر بعد أما علم المحاضر والسّجلات فقد قصد به وضع نماذج لحيثيات الحكم فى كل قضيه يحكم فيها القاضى بحيث تصبح واضحه جليه . . وهو مصدر من أغنى المصادر التى يمكن عكوف الباحثين على دراسة جوانبه المختلفة ونشرها بطريقة علميه ●

حكايات من القاهرة

عبد المنعم شميس



كانت ليالى القاهرة تسهر مع كامل الشناوى .

حلاوة الكلمة ، ورنين الشعر ، والضحك الساخر من كل شىء فى الحياة ، كانت تسبق خطوته إلى كل مكان يحلو له .

شاعر لم يعش وحده لحظة واحدة من حياته إلا بعد صياح الديك ، حين يأوى وحيداً إلى فراشه بعد جولات الليل والنهار .

كان يحب أكل السمك ، ولكنه لا يحب أن يأكل وحده ، بل يبعث إلى صديقه السماك من يحضر له كومة هائلة من أصناف الأسماك والأخباز والمشهيات ، ويزيح كل الأوراق من فوق مكتبه ، الذى يجعله مائدة حافلة ، تكفى لعشاء كل محررى الأهرام عندما كانت الجريدة فى مبناها القديم بشارع مظلوم . . ثم يدعو المحررين واحداً واحداً لأكلة السمك . . ثم تنتهى المأدبة بعد لحظات ويعودون إلى الكتابة والتحرير .

وكنت تراه فى الكازينو على شاطىء النيل ــ مكان فندق شيراتون ــ وقد اشترى نصف عربة الترمس الواقفة على الرصيف ، انتظارا لأصدقائه الذين يتسلى معهم طول الليل بحبات الترمس اللذيذ .

وأحيانا يجلس فى قاعات فندق سميراميس القديم فى الشتاء ، أو فى شرفته فى الصيف ، ومن حوله أشتات من الناس لا يشبعون من حديثه ، وترهف الأذان من أقصى المكان لتسترق السمع إلى كلماته الرنانة التى تشيعها الضحكات ، فتتوازن الكلمة مع الضحكة ، فى مواقف السرور والفرح ، أو فى مواقف الأسى والفجيعة .

لم يكن كامل الشناوى نديماً لأحد ، ولكن كان الندامى يلتفون حول ملك الكلمة . . فيطعمهم أحيانا ، ويسقيهم أحيانا . . وكان منهم أدباء وفنانون وشعراء .

وكان يطرد من مملكته ثقلاء الظل ، والطفيليين ، والحمقى ، ومن ينكدون على الناس فى لحظة النشوة الغامرة ، أو يتبلد إحساسهم فى لحظة الأسى فيضحكون فى بلاهة حمقاء .

وكان من هؤلاء واحد لا يكاد كامل الشناوى يراه ، حتى يضع يده فى جيبه ويخرج ريالاً من الريالات الفضية ، ثم يضحك ضحكة مجلجلة ويقول له :

ــ خذ . . هذا الريال يكفيك للسهر فى قهاوى الفجالة ثم يعود كامل إلى أصحابه ، ليقول :

ــ هذا رئيس تحرير من رؤساء تحرير الحبس .

وكان قد ظهر فى الصحافة المصرية حينذاك هذا الصنف المجهول من رؤساء تحرير الصحف مجهولى الهوية ، الذين كانت توضع أسماؤهم على الصحف ، وحين تقدم الجريدة إلى النيابة فى تهمة صحفية ، يتعرضون للسجن يوما أو بضعة أيام ثم تفرج عنهم النيابة بكفالة خمسين جنيها من جنيهات زمان ، فتدفع لهم ويستردونها قانعين من الغنيمة بالاياب . . أى بالجنيهات الخمسين التى دفعت لهم ثمنا للحبس .

كان ساهر الليل معروف المكان فى القاهرة ، لا يعجز أصحابه عن الوصول إليه أينما وجد ، فأخبار تنقلاته معروفة عند الجرسونات ، وكأنهم وكالة أنباء ترصد تنقلات قائد جيش فى معركة ليلية دائمة مستمرة لا تنقطع أبداً .

وكانت القاهرة فى الليل مثل حلم من أحلام شهر زاد ، لا تنام قبل أن تسمع حكاية من حكايات كامل الشناوى .

جعل الفن فى خدمة السياسة . . وهذا هو سر الأسرار .

الليل والسهر . . والشعر وليالى القمر . . والفاتنات من الراقصات والفنانات .

ثم أدرك شهر زاد الصباح فسكتت عن الكلام المباح . . وغير المباح . وقد يحلو له فى بعض الليالى أن يصعد مع صاحبه إلى المعادى ، قبل مطلع الفجر . . ثم يقف وسط الخميلة ليشم عطر الفل والياسمين ، ويعود فى سيارته إلى جاردن سيتى مع مشرق الشمس . . لينام .

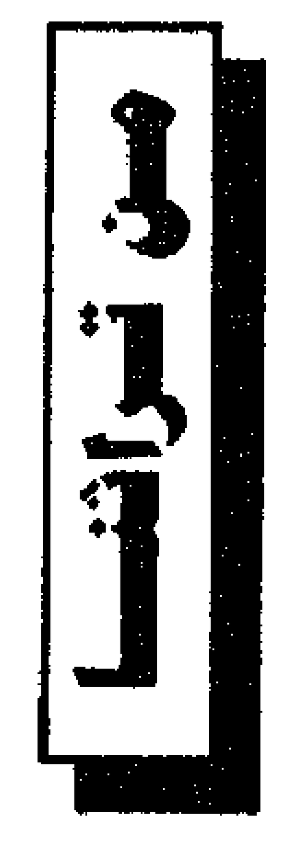
وذات ليلة ، فى أسوان . . عند افتتاح السد العالى فى مهرجان عالمى مشهود ، سهر كامل الشناوى ، ثم أوى إلى غرفة فيها سرير سفرى صغير ، لم يكد ينام عليه حتى هوى به السرير ، فاقسم أن ينام فى فندق ، وارتدى ثيابه ، وخرج مع شعاع الفجر ، وحقيبته فى يده . وبعد أن صحا من نومه ، كتب قصيدته التى غنتها أم كلثوم :

على باب مصر أكف تدق

ألم أقل لك إنه جعل الفن خادماً للسياسة ؟ ●

القلقشندي

هذه صفحة من كتاب « صبح الأعشى » للقلقشندى ، الذى تحتفل محافظة القليوبية بذكراه هذا الأسبوع ، فهو من مواليد « قلقشندة » بمحافظة القليوبية سنة ٧٥٦ هجرية . ويعد كتابه « صبح الأعشى » من أمهات الكتب فى الثقافة العربية ، فمع أن ظاهر عنوانه هو تعليم الكتابة أو « صناعة الإنشاء » فإن القلقشندى اتخذ من هذا الغرض مدخلا ليسجل كل ما يجب أن يتعلمه الكاتب ليتقن صنعته ، وكان هذا يعنى ــ بمفهوم العصر ــ كل فروع المعرفة بدءًا من علوم اللغة وتاريخها والعلوم الدينية ، إلى التاريخ والجغرافيا وفنون الصناعة والزراعة وآداب السلوك والحساب والفلك .... الخ . وقد سجل القلقشندى كل هذه العلوم بشىء كثير من التفصيل مما جعل من كتابه موسوعة ثقافية شاملة فى أربعة عشر جزءًا ، والصفحة التى اخترناها اليوم من كتابه يتحدث فيها عن القمر وتحولاته التى جعل منها العرب أساسا لحساب الشهور العربية .



فى أحوال الأهلة التى عليها مدار الشهور

واعلم أن مسير القمر مقدر بمعرفة الشهور والسنين قال تعالى : (فمحونا آية الليل وجعلنا آية النهار مبصرة لتبتغوا فضلاً من ربكم ولتعلموا عدد السنين والحساب) والشمس تعطيه فى كل ليلة ما يستضىء به نصفُ سُبُعِ قُرْصِيه حتى يكمل ثم تسلبه من الليلة الخامسة عشرة كل ليلة نصف سُبع قرصة حتى لا يبقى فيه نورُ فيستتر . ويروى عن جعفر الصادق رضى الله عنه أنه سُئِلَ عن القمر فقال : يمحق كل ليلة ويولد جديداً ، ويبعد مثل هذا عن جعفر الصادق .

إذا علمت ذلك فللقمر حركتان : سريعة وبطيئة كما تقدم فى الشمس . أما الحركة السريعة فحركة فلك الكل به من المشرق إلى المغرب ، ومن المغرب إلى المشرق فى اليوم والليلة .

واعلم أن الهلال إذا طلع مع غروب الشمس كان مَغيبُه على مضى ستة أسباع ساعة من الليل ، ولا يزال مغيبه يتأخر عن مغيبه فى كل ليلة ماضية هذا المقدار حتى يكون مغيبه فى الليلة السابعة نصف الليل ، وفى الليلة الرابعة عشرة طلوعَ الشمس ، ثم يكون طلوعه فى الليلة الخامسة عشرة على مضى ستة أسباع ساعة منها ، ولا يزال طلوعه يتأخر عن طلوعه فى كل ليلة ماضية بعد الإبدار هذا المقدار حتى يكون طلوعه ليلة إحدى وعشرين نصفَ الليل ، وطلوعه ليلة ثمان وعشرين مع الغداة .

وإذا أردت أن تعلم على مضى كم من الساعات يغيب أو يطلع من الليل ، فإن أردت المغيب وكان قد مضى من الشهر خمس ليال تقديراً فاضربها فى ستة تكون ثلاثين فأسقطها سبعه سبعة يبقى اثنان فيكون مغيبة على مضى أربع ساعات وثلاثة أسباع ساعة ، وكذلك العمل فى أى ليلة شئت ؛ وإن أردت الطلوع وكان قد مضى من الإبدار ست ليالٍ مثلاً فاضرب ستة فى ستة يكون ستة وثلاثين فأسقطها سبعة سبعة يبقى واحد ، فيكون طلوعه على خمس ساعات وسبع ، وكذلك العمل فى أى ليلة شئت .

وقد قسمت العرب ليالى الشهر بعد استهلاله كل ثلاثة أيام قسماً وسمتها باسم فالثلاث الأول منها هلال ، والثلاث الثانية قمر ، والثلاث الثالثة بهر ، والثلاث الرابعة زهر (والزهر البياض) ، والثلاث الخامسة بيض ، لأن الليالى تبيض بطلوع القمر فيها من أولها إلى آخرها ، والثلاث السادسة دُرع ، لأن أوائلها تكون سودا وسائرها بيض ، والثلاث السابعة ظلم ، والثلاث الثامنة حنادس ، والثلاث التاسعة دآدِىءُ (الواحدة منها (دأدأة على وزن فعللة) ، والثلاث العاشرة ليلتان منها محاق وليلة سرار لإمحاق الشمس القمر فيها .

ومنهم من يقول : ثلاث غرر (وغرة كل شىء أوله) ، وثلاث شهب ، وثلاث زهر ، وثلاث تُسَعٌ ، لأن آخر يوم منها اليوم التاسع ، وثلاث بُهْر ، بُهر فيها ظلامُ الليل ، وثلاث بيض ، وثلاث دُرع ، وثلاث دُهم وفحم وحنادِسُ ، وثلاث دَآدِىءُ .

ويروى عنهم أنهم يسمون ليلة ثمانٍ وعشرين الدعجاء ، وليلة تسع وعشرين الدهماء ، وليلة ثلاثين الليلاء ، وهم يقولون فى أسجاعهم : القمر ابن ليلة ، رضاع سُخيلة ، حل أهلها بُرمَيْلة ، وابن ليلتين حديث أمتين ، كذب ومين ؛ وابن ثلاث ، قليل اللباث ؛ وابن أربع عتمة أم رُبع ، لا جائع ولا مرضع ؛ وابن خمس ، حديث وأنس ، وعشاء خلفات قعس ؛ وابن ست ، سر وبت ؛ وابن سبع ، دلجة ضبع وحديث وجمع ، وابن ثمان ، قمر إضحيان ، وابن تسع ، محذو النسع ويقال الشسع وابن عَشْر ، مخنق الفجر ، وثلث الشهر .

هذا هو المحفوظ عن العرب فى كثير من الكتب .

قال صاحب مناهج الفكر : وعثرت فى بعض المجاميع على زيادة إلى اخر الشهر ، وكأنها والله أعلم مصنوعة ، وهى على ألسنة العرب موضوعة ، وهى : وابن إحدى عشرة ، يُرى عشاء ويُرى بُكرة ، وابن اثنى عشرة ، مُرهق البشر ، بالبدو والحضر ، وابن ثلاث عشرة ، قمر باهر ، يعشى الناظر ، وابن أربع عشرة مُقبل الشباب ؛ مضىء دجنات السحاب ، وابن خمس عشرة تم التمام ، ونفِدتَ الأيام ، وابن ست عشرة نقص الخلق ، فى الغرب والشرق ؛ وابن سبع عشرة ، أمكنت المقتفز القفزة ، وابن ثمانَ عشرة قليل البقاء ، سريع الفناء ، وابن تسع عشرة بطىء الطلوع ، سَريعَ الخشوع ؛ وابن عشرين يطلع سُحسرة ؛ ويغيب بكرة ؛ وابن إحدى وعشرين كالقبس ، يطلعُ فى الغلس ؛ وابن اثنتين وعشرين يطيل السُرى ، ريثما يرى ، وابن ثلاث وعشرين يرى فى ظلمة الليال ، لا قمر ولا هلال ؛ وابن خمس وعشرين دنا الأجل ، وانقطع الأمل ، وابن ست وعشرين دنا مادَنَا ، فما يُرى الاسَنا ، وابن سبع وعشرين يشق الشمس ، ولا يُرى له حس ، وابن ثمانَ وعشرين ضئيل صغير لا يراه إلا البصير .

« الشك الديكارتى » عبارة أصبحت شديدة الشيوع عندنا ، وبخاصة بعد الضجة الضخمة التى أثارها كتاب الدكتور طه حسين « فى الشعر الجاهلى » وهذه فقرة نقدمها من ترجمة الدكتور نجيب بلدى يتحدث فيها ديكارت عن القاعدة العاشرة من قواعد منهجه .

فى بساطة المنهج وضرورته وعقم الجدل المدرسى



أعترف بأنى ولدت وفى نفسى نزعة عقلية تجعلنى أجد اللذة القصوى فى اكتشاف الحجج بنفسى ، لا فى الإصغاء لحجج الغير . وقد كان هذا دافعى الوحيد لدراسة العلوم منذ حداثة سنى : فكنت كلما صادفنى كتاب يمنى القارىء باكتشافات جديدة ، كنت أحاول النظر فيما إذا كان باستطاعتى الوصول إلى نتائج مماثلة بالاعتماد على فطنتى الطبيعية ، وكنت لا أفوت على نفسى تلك اللذة البريئة ، بالتعجل فى قراءة الكتب . وكثيراً ما وفقت فى هذه المحاولة ، حتى أدركت أنى توصلت إلى الحقيقة ، لا كما هو الأمر عند سائر الناس ، بواسطة بحوث مضطربة لا جدوى منها ، تعتمد على الصدف أكثر من اعتمادها على منهج ، بل بفضل عثورى ، بعد تجربة طويلة ، على قواعد يقينية كانت مفيدة لدراساتى العلمية ، وهى قواعد استخدمتها بعد ذلك فى اكتشاف كثير غيرها . وهكذا ألفيتُ نفسى أمارس هذا المنهج ممارسة دقيقة مقتنعاً بأنى قد اتخذت بهذا أنجع الوسائل للدراسة .

ولكن ، بما أن العقول لا تتساوى جميعاً فى استعدادها لاكتشاف الأشياء من تلقاء ذاتها وبمحض قدراتها ، فالقاعدة الحاضرة تعلمنا أنه لا ينبغى الإقبال على أصعب الأشياء وأشدها مراساً ، بل الاهتمام أولاً بالتعمق فى أبسط الفنون وأقلها شأناً ، وخاصة تلك التى يسود فيها النظام أكثر من غيرها ، كصناعة السجاجيد أو الفنون الطرزية أو الوشى ؛ كما أنه ينبغى الاهتمام بكافة التأليفات العددية أيضاً ، والعمليات الحسابية ، وما شابه ذلك . ففى جميع هذه الفنون ترويض للعقل عجيب ، بشرط ألا نتعلمها عن الآخرين بل أن نكتشفها بأنفسنا . إذ لما كان لا يوجد شىء خفى فيها ، وكانت بأكملها فى متناول العقل الإنسانى ، فهى تظهرنا على أنواع لا حصر لها من التأليفات المتمايزة والمتباينة تمام التباين ، وإن كانت تنظمها قواعد محدودة يرجع الفضل فى مراعاتها إلى الفطنة الإنسانية .

ولهذا نبهنا إلى ضرورة البحث فى هذه الأشياء حسب منهج . وليس المنهج فيها سوى مراعاة مستمرة للنظام القائم فى الشىء ذاته أو ذلك الذى نبتكره ببراعتنا . فمثلاً لو أننا طالعنا صيغة ما مكتوبة فى رموز مجهولة لنا ، فلا شك أننا لن نجد فيها أى نظام ؛ وبالرغم من ذلك ، علينا أن نتخيل فيها نظاماً ، لا للتحقق فقط من كل الفروض التى يمكن أن نضعها بشأن كل رمز فيها أو كلمة أو معنى ، بل أيضاً لأجل ترتيب هذه الرموز أو الكلمات أو المعانى على نحو يسمح لنا بأن نعرف بواسطة الاستقراء كل ما يلزم عنها . فينبغى ألا نضيع الوقت فى تخمين مثل هذه الأشياء بالصدفة وبدون منهج ؛ إذ بالرغم من أننا قد نعثر عليها بهذه الكيفية ، وبسرعة أكبر مما لو توسلنا إليها بالمنهج ، إلا أننا نضعف بذلك من نور العقل ونعوده التوافه إلى حد أن يصبح متعلقاً بظواهر الأشياء عاجزاً عن التوغل فى بواطنها . ولكنه علينا ألا نقع مع ذلك فى خطأ هؤلاء الذين لا يشغلون فكرهم إلا بالأمور الجدية السامية كل السمو والتى لا يحصلون فيها بعد مجهود طويل إلا على علم مختلط ، برغم رغبتهم الحصول فيها على معرفة عميقة . علينا إذن المران على أشياء أبسط ، مثل تلك التى ذكرناها ، بشرط أن نراعى فيها المنهج ، وذلك حتى نتعود الوصول إلى الحقيقة الباطنة للأشياء ، بطرق بسيطة ، معروفة لنا ، هى أقرب إلى ضروب اللهو منها إلى شىء آخر . وسرعان ما نشعر عندئذ ، وفى وقت أقصر مما كنا نتوقع ، بقدرتنا على أن نستدل بمبادىء بديهية على عدة قضايا تبدو غاية فى الصعوبة والتعقيد .

إلا أنه قد يدهش البعض من أننا فى بحثنا عن الوسائل الكفيلة لاستنتاج الحقائق بعضها من بعض ، قد أهملنا جميع القواعد التى رأى الجدليون أن يحكموا العقل الإنسانى بمقتضاها ، وذلك عندما يفرضون عليه صوراً معينة للتفكير تؤدى إلى نتيجة بحيث إن العقل يستطيع الوصول إليها بمجرد اعتماده على تلك الصور ، مع أنه يهمل النظر بوضوح وانتباه فى الاستدلال ذاته . والذى نشاهده هو أن الحقيقة كثيراً ما تفلت من تلك السلاسل ، بينما يبقى فى قيودها هؤلاء الذين استخدموها ؛ وهو ما لا يحدث لغيرهم . وتدل التجربة على أن أقوى المغالطات لا تخدع أبداً أصحاب العقل السليم ، بل المغالطين أنفسهم .

وهذا هو السبب فى أننا لما كنا نخشى بقاء عقلنا خاملاً أثناء بحثه عن حقيقة شىء ما ، فإننا نستبعد صور الاستدلال هذه باعتبارها معارضة لهدفنا ، ونبحث عن كل ما يكفل استمرار انتباه فكرنا . ولكى نتبين فى وضوح أكبر عقم هذا المنهج فى معرفة الحقيقة ، فلنلاحظ أن الجدليين لا يستطيعون تكوين قياس صحيح يؤدى إلى نتيجة صادقة ، ما لم يكونوا على علم سابق بمادته ، أى بنفس الحقيقة التى يستدلون عليها فى قياسهم . ومن هذا نخلص إلى أنهم لا يتعلمون شيئاً جديداً من تلك الصورة وحدها ، وأن الجدل المعتاد لا فائدة فيه أصلاً لمن أراد البحث عن الحقيقة ، وأنه قد يفيد فى بعض الأحيان ، وإنما لأجل عرض مبسط لحجج كانت معلومة من قبل . وعلى ذلك وجب نقل هذا الجدل من الفلسفة إلى البلاغة ●

الرقابة على الدراما التليفزيونية .. إلى أين ؟

ابراهيم الصحن



يعانى المؤلف التليفزيونى الجـاد الكثـير من عنـت الـرقابـة فى التليفزيـون ، ويعانى المخرج التليفزيونى الجاد بدوره من هذا العنت بل ويعانى الاثنان من التضارب فى الأحكام الرقابية التى تختلف من رقيب الى آخر ، بل تختلف داخل نفس الرقيب حيال مختلف اسماء المؤلفين . فما يوافق عليه الرقيب على لسان « س » من المؤلفين لا يوافق على أقل من لدى « ص » من المؤلفين . فقد تم تصنيف المؤلفين الى صنفين صنف لا يخشى الرقيب مما يقول مهما بلغت حدته وصنف يخشى الرقيب من كل ما يقول مهما بلغت ضحالته .

ومن ثم انصرف عدد كبير من المؤلفين الجادين عن التعامل مع التليفزيون لعدم قدرتهم على الصراع مع الرقابة أو لزهدهم : فى هذا الصراع الذى لا طائل وراءه . أما الباقون فقد أصبح الواحد منهم يكتب وبداخله رقيب يمنعه من قول كل ما يريد أن يقول . وبالمثل أصبح المخرج التليفزيونى يتناول النص ويعيد النظر فيه رقابيا فقد أصبح بداخل المخرج أيضا رقيب تليفزيونى ، وهو لا يريد لعمله أن يتوقف لرفض الرقابة له . بل لقد وصل الأمر إلى أن أصبح الممثل ـ اثناء البروفات والتسجيل ـ رقيبا آخر يتطوع بابداء الرأى لحذف ما يتصور ان يقع تحت طائلة الممنوعات الرقابية

ولكن ما هى هذه الممنوعات الرقابية ؟

تختلف المعايير الرقابية من نوعيه انتاج إلى نوعيه أخرى . فالموضوع المسموح بعرضه فى المسلسل الأجنبى قد لا يسمح بعرضه إذا تحول إلى انتاج عربى . والمسرحية التى وافقت عليها الرقابة على المصنفات الفنية ـ وهى هيئة رسمية تابعة لوزارة الثقافة ـ قد تعترض عليها رقابة التليفزيون . بل ان المسلسل القادم من الأذاعه والذى اذيع بها قد تعترض عليه ايضا رقابة التليفزيون . ناهيك عن أن هذه المعايير قد تختلف داخل رقابة التليفزيون نفسها فما توافق عليه فى مسلسل ما تعترض عليه فى مسلسل آخر

هل من الممكن أن تنتج دراما تليفزيونية ترقى الى مستوى الفن أو الأدب العالمى فى مثل هذا المناخ السائد ؟

وطبيعى أن نسأل أنفسنا : اذن ما الحل ؟

هل الغاء الرقابة يكفى ؟ وهل من الممكن فعلا الغاء الرقابة على مثل هذه الأجهزة الجماهيرية وترك الأحكام الرقابية تخضع لأهواء وثقافة الكاتب أو المخرج فقط ؟ واذا كان هذا جائز فى الدول المتقدمة فهل يمكن تطبيق هذا فى العالم الثالث وكلنا يعلم مدى حساسية رجال العالم الثالث للنقد . وعندما أقول رجال العالم الثالث لا أقصد بذلك كبار رجال السياسة والحكم فقط بل أقصد رجال كافه المهن أيا كانت . وكلنا يتذكر كيف أن رقابة المحضرين أوقفت مسلسلا لأنه يسىء إلى أحد رجال المهنة . وقد تكون الرقابة معذورة فى بعض الأحيان ولكننا نريد الوصول إلى حل أمثل لهذه المشكلة .

أعتقد أنه يجب أولا أن يكون دستور الرقابة واضحاً أشد الوضوح ولا يجب أن يكون فى بنود مطلقة يترك تفسيرها لكل رقيب على حده كل حسب ذوقه الفنى وحسه الاجتماعى وقدرته على تحمل مسئولية الكلمة التى أجازها . وليت الرقابة تطبع هذا الدستور وتوزعه على المتعاملين من كتاب ومخرجى حتى لا يقع أحد فى المتاهات الرقابية .

ثانيا أن تلغى كلمة « اسقاط » من قاموس الرقابة مع المؤلف الدرامى فما أسهل أن نشهر هذه الكلمة فى وجه المؤلف حتى يتوقف العمل فهى بمثابة الفيتو الذى لا تستطيع الدول الصغيرة حياله شيئا . فالعمل الجاد لابد وأن يقول شيئا مفيدا إذا أريد له النجاح وهو ان قال هذا الشىء دخل فى دوامة « الاسقاط » الذى كثيرا ما يكون فى ذهن الرقيب فقط ولم يخطر على بال المؤلف .

ثالثا توحيد المعايير الرقابية فالمساواة فى الظلم عدل . فإما أن تطبق معايير الرقابة على الانتاج الأجنبى على الانتاج العربى أو العكس ؛ حتى لا يكون الانتاج العربى فى وضع المقارنة مع الانتاج الأجنبى وغالبا ما يكون ذلك فى صالح العمل الأجنبى لجرأته فى تناول الموضوعات وتنوعها وليس لقدرة خارقة فى التأليف أو الاخراج .

وأخيرا ضرورة أن يتطور المفهوم الرقابى من المفهوم السلطوى الذى يملك سيف المعز وذهبه الى المفهوم الحضارى الذى يقدم التوجيه لما فيه الصالح العام . ولن يتأتى هذا الا اذا أصبحت الرقابة جزءا تابعا للاداره الانتاجية وليست جزءا منفصلا عنها يصدر الاحكام كما يشاء ـ أحيانا لمجرد اثبات الوجود ـ وخير دليل على هذا النجاح الذى لاقته الاعمال التى رفضت رقابيا أولا ثم بكفاح مرير وافقت عليها بينما فشلت الاعمال التى حظيت بموافقة الرقابة ●

ڤينوس..
أو الحب خالق الأشياء

للشاعر اللاتينى لوكر يتيوس
ترجمة د. أحمد عتمان

يا أم أينياس وسلالته
يا لذة البشر والآلهة
أى ڤينوس . . أمنا المرضعة
تزرعين الحياة والحركة فى نجوم السماء الناصعة
وتبذرين فى البحر الفلك المشحون
بفضلك تحبل الأرض بالثمار اليانعة
ففيك أنت تجد كل سلالة حية سبباً للوجود
فما أن تولد وتفتح عينيها على الشمس والنور
حتى تراك . . إلهتى ڤينوس
فأنت . . أنت وحدك . . ترسلين الرياح
إذ تجرى السحاب بالخير عندما تراك
ولك . . لك وحدك . . إلهتى
تخرج الأرض بديعة التكوين زهورها
وتضحك المياه . . فى بحورها
وتتألق السماء صافية . . بالنور المنشور فى جنباتها
إذ ما أن يتفتح الوجه الربيعى للنهار
حتى تهب رياح الخصوبة من الجنوب
وفى أجواز الفضاء تحلق الأطيار
تحمل البشرى . . مغردة بلحن طروب
وقد أصابت قلوبها ضرباتك الساحرة فى الصميم
ها هى القطعان تهيم فى الوديان
فرحة . . مرحة . . ترقص طرباً
[illegible] المراعى الخصبة [illegible]
وقد تسبح فى خضم الأنهار

بسحرك مأخوذة . . وبرغبة جامحة إليك مشدودة
تتبعك أينما رحلت أو حللت
وفى نهاية المطاف عبر الجبال والبحار
ومع فيضان الأنهار
بين أوراق الشجر حيث الطيور فى الأوكار
فى وديان الربيع الخضراء
فى كل مكان
يصوب الحب الناعم سهمه النافذ
فى قلوب الخلق
وبشهوة تنجب كل سلالة من سلالتها
حرصاً على البقاء
فأنت وحدك يا ڤينوس تهيمنين على طبيعة الأشياء
لا شىء بدونك يخرج للوجود إلى حدود الضياء
لا شىء ممتع . . لا شىء حبيب
يولد دونك . . يا إلهتى
وإنى لأضرع إليك أن تشاركينى أشعارى
التى أحاول نظمها فى طبيعة الأشياء
هدية لصديقى الطيب ميميوس
حيث كرمته مشيئتك السامية
فوهبته التميز فى كل شىء جميل
إلهتى ! . . اخلعى على ما يفوه به لسانى
سحراً أزلياً من لدنك
واجعلى أعمال الحرب الوحشية
تتوقف . . وتنام
ولتظلل ربوع البر والبحر أيكة السلام

ملامح التغيير الاجتماعي في بلاد الشام في القرن التاسع عشر

كتاب

د. أحمد طربين
تقديم حامد محرم

ضمن سلسلة الدراسات التاريخية والأيديولوجية التي تصدر عن كتاب الفكر العربي اللبناني جاء هذا البحث القيم الذي قدمه الدكتور أحمد طربين عن مجاهد إسلامي مصري من بين المنفيين من مصر إثر الثورة العرابية شأنه في ذلك شأن الشيخ محمد عبده ورجال الثورة السياسيين وقد اختار بلاد الشام للاستقرار فيها ريثما يستطيع العودة. وقد تجول بين مدنها ورأى العلماء والسياسيين ورجال التجارة ومشايخ الطرق الصوفية والشعراء وسجل عن ذلك كله ملاحظات ذكية درسها الدكتور أحمد طربين في هذا الكتيب مقارنا ذلك بمصادر ومراجع أخرى متخذا من كتاب نفحة البشام للشيخ محمد عبد الجواد القاياتي الزاد في رحلته.

ومؤلف الرحلة هو الشيخ محمد بن الشيخ عبد الجواد بن الشيخ عبد اللطيف بن الحاج حسين بن الشيخ عطيه بن الشيخ عبد الجواد القاياتي ينتهي نسبه إلى الصحابي الجليل أبي هريرة. ومن مؤلفاته كتاب نفحة البشام في رحلة الشام الذي طبع في مصر سنة ١٩٠١ م. وهو عالم أزهري ولد في قرية (القايات) من أعمال مديرية المنيا بمصر سنة ١٨٣٨ وهو فقيه أصولي متكلم مؤرخ ناظم كان ممن ناصر الثورة العرابية واعتقل وحبس في سجن مديرية المنيا بالصعيد ثم صدر الأمر بإبعاده من مصر فتوجه إلى بلاد الشام سنة ١٨٨٢ ومكث في منفاه إلى أواخر سنة ١٨٨٥ وعاد إلى مصر فسكن القاهرة وتوفي ببلدة القايات سنة ١٩٠٢.

يقدم القاياتي لكتابه بنبذة عن ظروف قيام الثورة العرابية وما أعقبها من أحداث الاحتلال البريطاني لمصر ويصف ما أحدثه الإنجليز وأسطولهم من تدمير لمدينة الإسكندرية ويتحسر عليها: «وخربوها وهي كروضة سندسية قبل محاربة عساكرها وجيوشها فأصبحت خاوية على عروشها خالية من أثاثها ومفروشها وزينة مبانيها ونقوشها» ويستنكر مكر الإنجليز وخداعهم ويشجب ما زعموه لأنفسهم من حق الوصاية على الأمم وفرض المغارم عليها.. ويشرح خروجه من قريته ليتصدى مع مواطني أهله من العلماء والأهالي للغزاة الإنجليز وما يتعرض له من حجز واعتقال مع أخيه بسجن مديرية المنيا بتهمة التطوع في الجيش أو التبرع له أو تهييج الخواطر أو لمجرد وشاية. ويصف كيف تفننت سلطات الاحتلال في تعذيب المعتقلين وإذلالهم. ثم صدور الأوامر بإبعادهم عن مصر «فمنهم من نفي مؤبداً إلى سيلان ومنهم من نفي بمدة إلى السودان ومنهم إلى خارج القطر وملحقاته بدون تعيين مواطنه وجهاته» وكان مؤلفنا وأخوه من هذا الفريق الذي لم يسمح له بالتوجه إلى الأقطار الحجازية للمجاورة والعبادة بل نقلا إلى سجن الإسكندرية ثم إلى بلاد الشام. وهنا تتوالى مشاهد الرحلة وأحداثها بما يتمتع به من صدق الرواية والمقارنة العميقة النابعة من منزلته العلمية ومكانته الاجتماعية. وكانت بلاد الشام تخضع للسلطنة العثمانية التي كانت تهتم بحفظ الأمن الداخلي وجباية الضرائب.

والقضاء وتركت ما عدا ذلك للجماعات والطوائف تديره وفقاً لأعرافها وتقاليدها. وكان قصارى هم الحكومة أن تحافظ على الأوضاع الراهنة لئلا يطرأ عليها أي تغيير أو تجديد خشية أن يؤدي ذلك إلى زعزعة البناء الإداري التقليدي الموروث وضعفه أمام القوى الأوربية المتربصة.. وفي غضون ذلك هاجم التأثير الأوربي الغربي بلاد الشام ومصر بمختلف أشكاله وتسرب إليها بشكل حركات وأفكار سياسية وأزمات وتطورات اقتصادية وصدمات وتحولات اجتماعية ودخلها بشكل ثقافة حديثة بطريق المدارس والكتب والصحف الأجنبية وبطريق السياحة والتجارة وما عكسته من أفكار الغرب ومظاهر حضارته وهو ما جاء في اهتمامات العالم الأزهري المصري الشيخ محمد عبد الجواد القاياتي ولخصه في كتابه: نفحة البشام في رحلة الشام». وانطلاقاً من هذه الروح العالية لمجاهد إسلامي حول نفيه إلى زيارة لجزء آخر من موطنه فقضى أربع سنوات مقيماً مرتحلاً في ربوعها وحواضرها معبراً عن عصره في مؤلفه هذا وتلك روح العالم وقدرته على تحويل الهزيمة إلى نصر والحزن إلى فرح.

وكان المجتمع العربي في بلاد الشام موزعاً بين المدن والأرياف في تجمعات مدنية في الأقل ذات فعاليات حرفية تقليدية وتجارية موروثة أو تجمعات ريفية زراعية في الأكثر تسيطر عليها نوازع المحافظة والاستقرار. وكانت الزراعة وسيلة المعيشة بالنسبة للعدد الأكبر من سكان بلاد الشام وفي مجال الصناعة وقفت مدينتا دمشق وحلب في مقدمة المراكز الصناعية في الشام. واشتهرت الصناعات النسيجية المتنوعة وصناعة الزجاج والخزف إضافة إلى الصناعات المعدنية ـ الحديدية لصنع لوازم المزارعين وصناعة السيوف والدروع، والنحاسية للأواني، والصناعات الخشبية لصنع الآلات الموسيقية والمفروشات والخشب المطعم بالصدف وصناعة الصابون والزيت والحلويات والسجاد والدباغة وتجفيف الفواكه.. ومعلوم أن بيروت كانت ميناء بلاد الشام بأجمعها وقد ارتبط ازدهارها ونموها بتطور التجارة العالمية بوجه عام وتوسع العلاقات التجارية بين الدولة العثمانية وأوربا بوجه خاص. وتدفقت البضائع الأوربية على الأسواق الشامية وزاحمت المنتجات المحلية عامة والصناعات النسيجية خاصة. وحين طغت نسبة الواردات على



نسبة الصادرات خسرت بلاد الشام معظم معادنها الثمينة كالذهب والفضة بعد أن سحبها التجار الأجانب ثمناً لبضائعهم ومال الميزان التجارى لصالح أوربا . بجانب تأثر الوضع الصناعى والتجارى فى بلاد الشام بنظام الامتيازات الأجنبية باعتبار أن هذا النظام كان من أهم العوائق التى حالت دون تحقيق نهضة اقتصادية إبان القرن الماضى . لقد سهلت الامتيازات الأجنبية تغلغل الرساميل الأجنبية فى الولايات العثمانية مستغلة ضعف السلطة . وفى ظروف الاتصال المتزايد بين بلاد الشام وأوربا تفاعلت عوامل التطور فتمخضت عن نمو طبقة وسطى غنية بدأت تماشى التطور وتعلم أفرادها لغة الأجانب وأتقنوا فن التعامل معهم وطافوا بلدانهم وتكيفوا مع حركة الرساميل الأجنبية والأحوال الاقتصادية الجديدة . وحتى النصف الأول من القرن الماضى كانت طرق الشام وعرة المسالك صعبة العبور وكان الجمل وسيلة نقل البضائع والمتاجر بين مدن الشام والبلدان المجاورة . كما كانت الدواب المستأجرة من المكارية وسيلة المسافرين لانتقال الجماعات والقوافل بين حاضرة وأخرى وفى النصف الثانى من القرن التاسع عشر بُدىء بانشاء شبكة من الطرق البرية الجيدة تربط مدن الشام وتسير عليها العربة (الكروسة) وقد افتتح سنة ١٨٦٣ طريق بيروت دمشق بطول ١١٢ كم وعرض ٧ أمتار وسارت عليه عربة الديليجانس وهى عربة لنقل المسافرين تجرها ستة جياد وتتوقف فى المحطات (الخانات) الاثنتى عشرة على الطريق . وفى سنة ١٨٦٩ صدر نظام يقضى بتعبيد طرق السلطنة . .

هذا على الصعيد الاقتصادى ، أما على الصعيد الاجتماعى فكان النتاج المباشر وغير المباشر لحركة التنظيمات العثمانية وللاتصال بالغرب ظهور طبقة وسطى برجوازية جديدة تتألف من التجار والأطباء والمحامين والمعلمين وأرباب الصنائع والحرف وكان ظهورها ظاهرة جديدة ، تركزت آمال المستنيرين والمصلحين على هذه الطبقة لقيادة الاصلاح والتجديد فى ميادين الفكر والمجتمع والاقتصاد .

ومن ناحية أخرى ظهرت المرأة فى المجتمع بعض الظهور فتطورت أشكال الملابس وظهر السروال الغربى إلى جانب الثياب المرسلة العريضة مثل السروال والقنباز وأخذ الطربوش مكانه إلى جانب العمامة . .

دخلت الأفكار السياسية الحديثة بلاد الشام مع الحكم المصرى بفضل نشر التعليم وإدخال برامج واسعة للمرحلتين الابتدائية والثانوية . . واستطاعت الأفكار الجديدة أن تجد قبولاً بين المستنيرين حتى جاء مدحت باشا والياً على سورية فعمل على تشكيل الجمعيات الخيرية فى جميع أنحاء ولايته والتى حملت لواء التمدن والاصلاح . وإلى جانب هذا التعليم الأهلى كان يوجد فى بلاد الشام التعليم التقليدى تمثل فى الكتاتيب والمدارس الدينية ولا يصح إغفال جهود الإرساليات الكاثوليكية والبروتستانتية فى رفد حركة النهضة الثقافية العربية وتوجت بافتتاح الكلية الإنجيلية السورية (١٨٦٦) الجامعة الأمريكية فيما بعد — وجامعة القديس يوسف (١٨٧٤) كذلك كان للإرساليات الروسية والإيطالية والألمانية دور فى تأسيس عدد من المدارس والمعاهد الأمر الذى بعث روح المنافسة .

ولعل الصورة للوضع الثقافى فى بلاد الشام لا تكتمل إلا بشرح موقف الجماعة الإسلامية التى لم تبق جامدة تجاه التحديات الغربية الخطيرة الناجمة عن ضعف السلطنة العثمانية وتصاعد قوة الغرب الزاحفة وتجلى ذلك فى اقبال أهل الحمية والغيرة على دينهم ووطنهم على البذل والعطاء والتبرع لبناء وافتتاح المدارس الأهلية الحديثة على الطريقة العصرية مع المحافظة على أصالتها العربية وتراثها الإسلامى وكان من أبرز أمثلتها مدارس جمعية المقاصد الخيرية الإسلامية فى بيروت بجانب التمثل الحى لتوجهات الإصلاحيين المسلمين وتعاليمهم ممثلة فى دعوة جمال الدين الأفغانى ومحمد عبده ، الذى حض على إنشاء وتشكيل الجمعيات الخيرية لنشر الثقافة العربية وقام بالتدريس فى مدرسة الباشورة التابعة لجمعية المقاصد .

ويقع الكتاب فى (٢٠٠) صفحة من القطع المتوسط مطبوعة على ورق أصفر قديم واتبع مؤلفه نهج معاصريه فى كتابة رحلته التى تتميز بأسلوب مشوق ولغة سليمة ويشيع الشعر قصائد وأبياتاً فى تضاعيف الكتاب وبين موضوعاته استشهاداً واستطراداً على نحو يمتع القارىء بهذه المساجلات .

ولقد أشاد المؤلف بالنظام التعليمى الجديد ورسم له لوحة مشرقة وكان من أهم أهداف رحلته إبراز النقاط الإيجابية التى لاحظها فى ميادين الحياة العامة بالشام وتنبيه مواطنيه فى مصر وسواها إلى الجيد منها وتحذيرهم من المكاره والأخطار المحدقة بهم وببلاد الشام نتيجة الاندفاع وراء التقليد الأعمى للغرب . ولعلها تكون ذكرى طيبة من الأمس إلى اليوم ومن الحاضر إلى المستقبل لأمة العرب متنبهة إلى ما يحاك ضدها من مؤامرات .

ويتألف كتاب رحلة الشام من أقسام (مطالب) يبدأ بالبسملة ويشير فى مقدمته إلى المسألة العرابية والاحتلال الإنجليزى ثم يبحث فى مطالب سبب الخروج من مصر ، ومن اجتمع بهم من العلماء والأكابر . وأوصاف بيروت وأهلها وعوائدهم ومن تعرف بهم فى بيروت ومن قابلهم من رجال الدولة وبعض عوائد أهل بيروت فى أفراحهم وأتراحهم وذكر إخوانه المصريين المنفيين . . والذهاب إلى صيدا وزيارة القدس ونواحيه وذكر محل إقامة المسيح بالناصرة والتوجه إلى دمشق وذكر المساجد والمشاهد والمزارات الموجودة بدمشق وخاتمة فى ذكر جملة قصائد وأبيات ومقاطع رآها فى تلك الرحلة أو سمعها من بعض أصحابه .

ولقد كان القاياتى فى وصفه لعوائد أهل الشام وخاصة أهل بيروت ودمشق أشبه شىء بمرآة لأحوال بلاد الشام فى تلك الفترة ولقد تعرف على عبد القادر القبانى مدير مجلة ثمرات الفنون ، ومحيى الدين حماده رئيس بلدية بيروت وتعرف على عائلة رمضان وآل البربير وفيهم التجار والعلماء والكتاب فى غالب الأقلام ويعرض لاهتمام أهل بيروت بمنازلهم وحرصهم على بنائها وتزيينها بالأعمدة والرخام وقد أعجب القاياتى بمظاهر استتباب الأمن فى بيروت وباطمئنان أهالى المدينة على بيوتهم ولفت انتباهه عادات أهل البلاد فى الأفراح والمآتم وفى المآكل والملبس ووضع المرأة وظاهرة التفرنج وما إليها . واختص القاياتى الشيخ محمد عبده بالإطراء والتبجيل وكان يتابع نشاطه العلمى والسياسى فى بيروت وباريس وقد قرأ الأعداد السبع عشرة التى صدرت من جريدة العروة الوثقى وكان من مظاهر اهتمامه دعوة إلى العلم والتعليم ولقد شرح الغرض الاجتماعى والاقتصادى الذى يرمى إليه أهالى الطلبة من تعليم أبنائهم . ولقد شاهد دلائل التقدم العلمى والتربوى فى مدارس بيروت التى أتيح له زيارتها وحضور امتحاناتها العامة وامتدح نتائجها البارعة وصنائعها المتقنة .

ولقى القاياتى إخوانه الأزهريين الذين كانوا من طلبة العلم بالأزهر مثل الشيخ يوسف الفاهوم والشيخ أمين الفاهوم والشيخ خليل أفندى التميمى مفتى الخليل والشيخ مصلح أفندى نائب رئيس شعبة المعارف فى نابلس والشيخ عبد الغنى النابلسى والشيخ سليم العطار والشيخ أحمد البربير والشيخ طاهر الجزائرى رائد النهضة التعليمية فى بلاد الشام ولقائه بعبد الله فكرى باشا المصرى ناظر ديوان المعارف سابقاً بمصر وغيرهم من العلماء والوجهاء .

وقد أضاف الدكتور أحمد طربين الخواشى فى ٢٣٨ نقطة تعد تبيانا وتوضيحاً لنواحى متعددة فى الرحلة . والكتاب يعد بحق مفتاحاً جيداً لمعالم الرحلة وهو دعوة طيبة لإعادة النظر فى تراثنا ومراجعته وإعادة طبعه لربط القديم بالحديث والماضى بالحاضر ●



علاء عبد العزيز محمد
باكوس اسكندرية

إلى العزيزة القاهرة ، لابد أن القائمين عليك ـ أيتها العزيزة ـ سوف يتهموننى بالشرثرة أو بالغباء ـ لا أعلم على وجه التحديد ـ ففى العدد السابع وجدت شكراً من مجلة القاهرة لى ـ ولبعض أصدقاء المجلة ـ على الرسالة الرقيقة التى بعثتها ، ولكن العدد السابع كان خالياً من مقترحاتى ، ولكم الحق فى ذلك ، فأنتم أعلم بما يستحق النشر وبما لا يستحق . ولكنى بعثت فى رسالتى الأخيرة بعضاً من خواطرى عسى أن تلقى قبولاً منكم .

ولكنى ما بدأت أقرأ فى العدد السابع وأصل إلى ديوان « أحزان الأزمنة الأولى » للشاعر نصار عبد الله ، حتى أصابنى ما أصابنى من قبل حينما قرأت نقد الأستاذ أنس داود لديوان « مسافر إلى الأبد » للشاعر فتحى سعيد ، فى العدد الخامس ، فآثرت أن أكتب المقال التالى ، فإن لاقى النشر والقبول فلى الفخر ولكم الحب ، وإن لم يلق النشر أو القبول فالشكر لكم وبحسبى أننى عبرت عما أريده وأشعر به .

ماذا بين « النقد الصريح والسب والتجريح »

هيهات أن تتقدم القصيدة الشعرية فى بحار الأدب إلا وهى تملك الربان الفاهم الخبير الذى يستطيع أن يوجهها للطريق الصحيح ، وأما الربان فهو الناقد الصريح ـ دون جفاء ـ عميق الفكرة ـ بعيد عن التقعر ـ كل ما يرجوه هو التعبير بطريقة واضحة صريحة مهذبة عن القصيدة أو الديوان الذى ينقده ، هذا هو الحال الذى يجب أن يوجد النقد عليه فى كافة المجالات الأدبية والفنية ، ولكن هل هذا هو ما يحدث الآن ؟!

إن ما يقال هو أن اختلاف وجهة النظر حول عمل أدبى لهو دليل على التفرد والإبداع ، وأن العمل الذى يجمع الكل على أنه جميل يعتبر من الأعمال متوسطة المستوى ، ولكن هذا الكلام ليس صحيحاً إلا إذا كان الاختلاف نابعاً من اختلاف فى وجهة النظر أو من اختلاف ثقافة المتلقى عن نظيره . أما أن يكون الاختلاف جذرياً جوهرياً إلى تلك الدرجة فنجد ناقداً يرفع من قصيدة للسماء وآخر يهوى بها فى أسفل سافلين ، فكيف بالله عليكم يكون هذا أو ذاك نقداً ، ولكن فى حين كان نقد الأستاذ أنس داود مجحفاً جائراً فإن نقد الأستاذ ماهر شفيق فريد قد جاء منصفاً محقاً ، كان صريحاً دون جفاء ودقيقاً دون محاباة أو ضعف فى النقد ، لذلك أدت أن أبين وجه الفرق بين كل من النقدين .

١ - استهل د. أنس داود نقده بأن ما جاء فى الديوان ليس شعراً ، وكأنه بذلك قد أصدر على الشاعر المسكين قراراً بالعزل والنفى عن عالمه الذى يحبه ، وهو عالمه الشعرى دون أن يبين أسباب تلك الأحكام إلا فى كلام لاحق . أما د. ماهر شفيق فإنه قد بدأ ـ أولاً ـ تعريفاً بالشاعر وبياناً عنه حتى ييسر للقارىء أن يدخل عالم ذلك الشاعر وهو عارف لما سيجده فى ذلك الديوان لشاعر مفكر عقلانى يتبع الإبداع الشعرى ليعبر عن أفكار فلسفية عميقة .

٢ - جاء فى نقد د. أنس داود ، أن الديوان قد جاء يخلو من تفرد صاحبه بينما جاء العكس تماماً فى نقد د. ماهر شفيق ، فكيف إذن يحدث ذلك الفارق الكبير ؟ . .

٣ - وقال د. أنس داود بأن الشاعر يعبر بكلمات سطحية وعبارات مباشرة وكأن الشعر لا يكون شعراً إلا إذا جاء فى ألفاظ متقعرة وليس مهماً بعد ذلك أن يأتى هذا الكلام بفكرة فلسفية هامة أو بمعان تندرج تحت المعانى العميقة بعيدة الأغوار التى لا يستكشفها سوى من يتقن فهم المعانى الخفية خلف الكلمات البسيطة .

٤ - وكعادة د. أنس داود فهو يقارن مقارنة ظالمة دائماً ، ففى ديوان «مسافر إلى الأبد» للشاعر فتحى سعيد قارن بينه وبين أبى العلاء بن المعرى رهين المحبسين ، ومن هنا يبدو الإجحاف والظلم ، وكذلك فى نقده لديوان «أحزان الأزمنة الأولى» قارن بين الشاعر نصار عبد الله وبين د. طه حسين والأستاذ توفيق الحكيم والعقاد . حقاً يا له من جور وظلم شديدين .

٥ ـ هنا تجتمع قمة المتناقضات . فالأستاذ ماهر شفيق يقول فى إحدى النقاط : إن شعر نصار عبد الله به أسلوب عدة شعراء جاء من بينهم أنس داود ، فكيف إذن يحدث هذا التناقض ؟ هل من المعقول أن يقول شاعر أن ما يكتبه ـ أو ما يشبه الذى يكتبه ـ ليس شعراً ؟ . . إن الفارق بين النقد الصريح وبين السب والتجريح جدار عال ، ولكن ما أيسر أن يتخطاه الإنسان دون أن يشعر ●



مشهور فواز

هل اكتشفتم إلى أى حد كان شعراء الشباب صادقين حين زعموا أن الساحة الأدبية مليئة بالإبداع الثرى والجديد ، فى حين أنها خلوٌ من حركة نقدية على نفس المستوى ؟ ولا يبالغ أحدنا كثيراً حين يؤكد أن الحركة النقدية عاجزة عن مسايرة الإبداع ، وما زالت تتخبط فى دروب معتمة ، ولقد قدّمت « القاهرة » وجهاً من وجوه العتمة التى أتحدث عنها ، فالديوان الواحد يراه أحد النقاد خالياً من الشعر إلى الحدّ الذى دعاه للتساؤل : أين الشعر فى . . ؟ فى حين يراه الثانى نموذجاً للشعر الحديث . ولست أذهب إلى ما ذهبت إليه « القاهرة » من أن هذا التناقض بين الشرق والغرب دليل تفرد وتميز ، ولا أملك أن أذهب كذلك إلى الأسباب الشخصية كمبرر ، ولكننى أؤكد أنه من انعكاسات الأزمة المطبقة للحركة النقدية ـ إن كانت هناك حركة بهذا الاسم .

طالعنا فى « القاهرة » العدد الخامس ، مقالة للدكتور أنس داود وأخرى للأستاذ زكى قنصل ، وفى حين سعت الأولى للتعامل الموضوعى للديوان ، انبرت الثانية فى نبرة إنشائية حادة للمديح فى الشاعر « فتحى سعيد » وفى ديوانه « مسافر إلى الأبد » ، فأنت ترى الأستاذ زكى قنصل يقول : « أسلوب عذب رقراق ينساب كالغدير الصافى . . . فجاءت دموعه جمراً يكوى المحاجر ويستثير المواجع ، إنه يأسر القارىء ـ بحرارة أنفاسه وصدق لوعته حتى ليحس وكأن الجرح جرحه والمأساة مأساته . . إن أحزان فتحى سعيد تتعالى عن شق الجيوب وتصعيد الصرخات واستجداء الدموع واستنطاق الأطلال ، إنها أحزان هادئة عاقلة هزت نفس شاعر يؤمن بعدل السماء وحكمة الحياة ، فاستسلم لحكم القدر وكانت مراثيه صلوات تفوح بالند والبخور وتموج بالصدق والسذاجة والإيمان . . . الخ » هذا إلى جانب مقدمة طويلة تبين وجهة نظره فى الشعر العمودى والشعر الحديث !!

فى حين أن مقالة د . أنس داود اقتربت من الموضوعية ، فهو لم يتحدث عن شىء خارج الديوان وخارج قصائد الديوان ، ولذلك فأنت تراه يتحدث عن أشياء محددة مثل : التكثيف . . الثرثرة ، الصورة ـ المباشرة ، البناء ـ التفكك ، الموقف من الموت ، وكان من الممكن أن يناقش د . أنس داود حول ما تبناه من مقولات حول هذه النقاط ، ولكن . . لم يحدث . . لماذا . ؟ لأن حياتنا النقدية أصبحت أكثر عتمة ، ومن هذه الأشياء موقف د . أنس من الصورة والمباشرة ، ويحسن أن أشير فى البدء إلى أن د . أنس قد وفق فى تطبيق وجهة نظره على قصيدة الأستاذ فتحى سعيد ، غير أنه ومن بين أطروحات القصيدة الحديثة اللفظ المتوتر أو اللغة المتوترة الحية ، ومن هنا فنحن قد نتقبل كثيراً بعض الجمل التى قد يُحكم عليها بالمباشرة ، ذلك أنها مليئة بالتوتر الشعرى الذى أشرت إليه آنفاً ، أنظر مثلاً قول أدونيس :

لكى تقول الحقيقة
غيّر خطاك ـ تهيأ
لكى تصير حقيقة

أو محمود درويش : لم أسجل تفاصيل هذا اللقاء
السريع ، أحاول شرح
القصيدة كى أفهم الآن ذاك
اللقاء السريع . . كان اللقاء
سريعاً .

ولكن . . ومع ذلك ، تبقى بعض المآخذ على مقالة د . أنس داود ، مثل لجوء د. أنس إلى حدةٍ لعلها أكثر مما يتطلب الأمر مثل « كارثة التعبير المباشر فى ديوان فتحى سعيد أكبر من كارثة التزيد فى التعبير » و « ما هذه القصيدة إلاّ نثراً فجاً ركيكاً » ولعله كان من الأجدى أن يحلل القصائد دون أن يصدر أحكاماً بهذه الحدة ، ويبقى كذلك أن د . أنس داود أخذ على الشاعر الأستاذ فتحى سعيد أنه أساء فهم نفسية الجبار الذى كان يزخر بالحيوية والإقبال على الحياة . . . و . . . الخ ، ويبقى أخيراً فى هذه المقالة محاولة مقارنة موقف الأستاذ فتحى سعيد من الموت بموقف المعرى منه ، وهو شىء غير موضوعى ، فلا تعاب قصيدة فى الموت لأنها لم تسلك مسلك المعرى ، تلك بعض المآخذ على مقالة د . أنس داود حول ديوان مسافر إلى الأبد ، ولكن تبقى موضوعية فى كثير جداً من تعرضها للديوان .

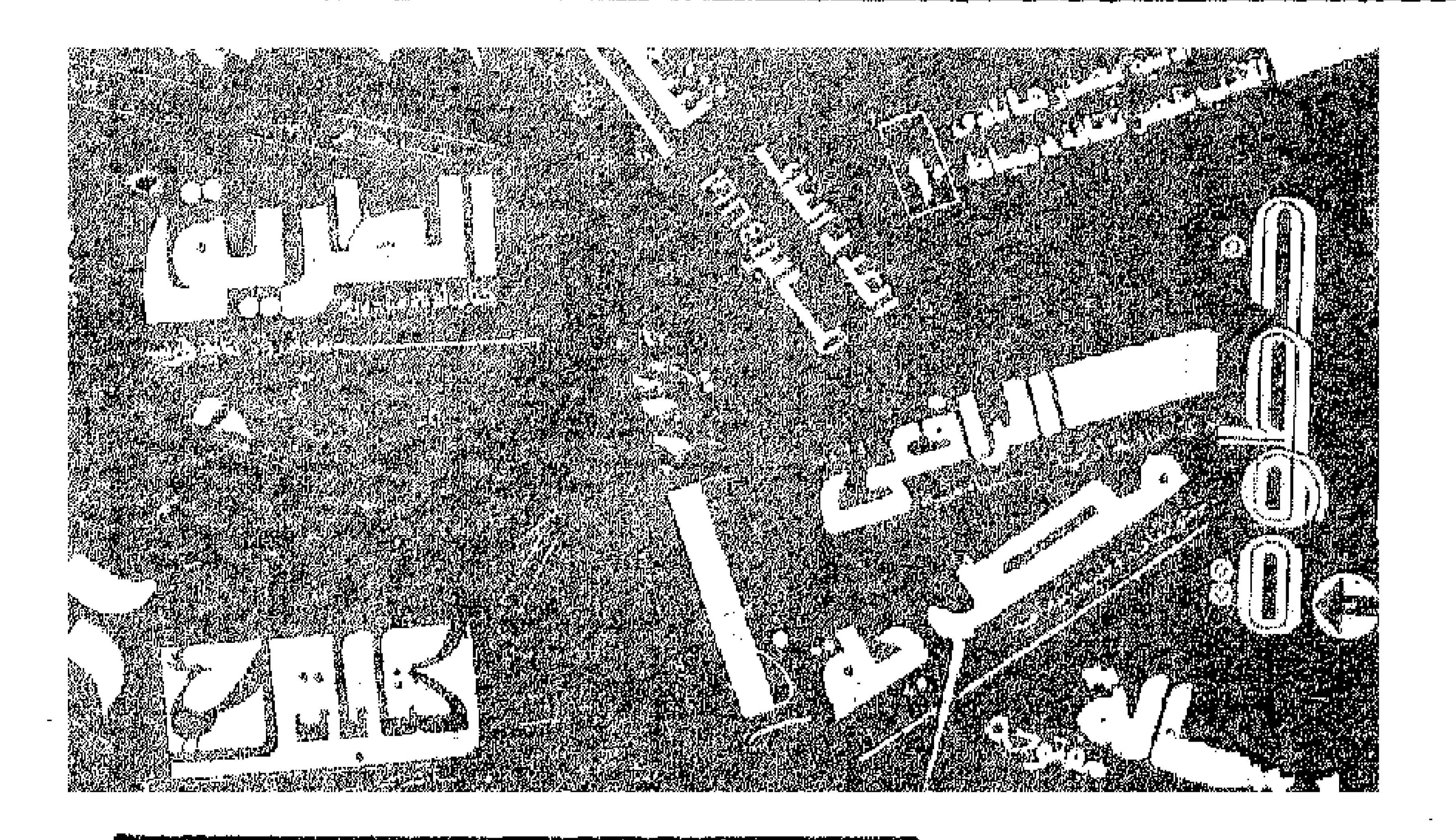
ولعل الحدّة كذلك هى مبرر أختيار د . أنس داود لمثل هذا العنوان المستفز : « أين الشعر فى ديوان نصار عبد الله أحزان الأزمنة الأولى » ـ القاهرة ـ العدد السابع ـ ولقد تضمن نفس العدد مقالة أخرى للدكتور ماهر شفيق فريد حول نفس الديوان ، ولعل القارىء المدقق للمقالتين سوف يكتشف أنهما لا تختلفان كثيراً فالدكتور أنس داود يركز على نقطتين هامتين ارتآهما ، وهما : العقلية والمباشرة ويضرب لذلك أمثلة مختلفة من الديوان ، والدكتور ماهر شفيق فريد ، يسمى العقلية فى ديوان أحزان الأزمنة الأولى بالبعد الفكرى فى الديوان ، وهو يراها ميزة كبرى لهذا الديوان ، فى حين يرى د . أنس داود أنها تؤدى إلى بعض الكلمات أو بعض التركيبات المتفلسفة حتى فى مستواها الاشارى ، وهو المستوى الأدنى لوظائف اللغة ، فى حين يتفق الإثنان ـ د. أنس داود و د. ماهر فى أن د . نصار عبد الله يلجأ فى ديوانه إلى المباشرة التى لا تجاوز النثر إلى الشعر ، وفى حين اكتفى د . ماهر شفيق بمثال واحد ، توسع د . أنس فى الأمثلة .

وعلى كل يبقى بعد ذلك ما ارتآه د. ماهر شفيق فريد من أن د . نصار عبد الله دارس للعلوم الطبيعية ، والاقتصاد وعلم السياسة ، والقانون ، والفلسفة ، فضلاً عن عكوفه على الأدب منذ سن مبكرة ، وهو ـ بالإضافة إلى كونه شاعراً ـ ، ناقد ، وقاص ، ومترجم ، يمتاز فى كل كتاباته بذكاء ماض ، وعقلية تحليلية ، ومعرفة واسعة . . الخ . ولست أدرى بالتحديد ما هو دور كل ذلك ـ فى حالة الاتفاق عليه ـ فى عملية نقدية ينبغى أن توجه همها الأول إلى النص الإبداعى ذاته ؟

وبعد كل ذلك ، هل يمكن إضافة شىء ؟ أعتقد أن قصائد الديوانين « مسافر إلى الأبد » و « أحزان الأزمنة الأولى » قصائد تقف ـ بشكل نسبى بطبيعة الحال ـ عند حالة التعبير بما هو معد سلفاً أو جاهز أو شائع ، وتبقى أداتها أقرب إلى التشبيه الذى يجمع بين طرفين ـ مهما ابتعدا ـ ولا يقترب من الصورة التى توحد بين الأشياء وتتحول إلى خلق شعرى متكامل هى سدته وهى هو فى توحد بتلك الأشياء ، ويبقى كذلك أن اللغة فى الديوانين ـ بنسبة متفاوتة ـ لغة تفتقد توترها ، وهى فى هذين الديوانين وسيلة للتعبير فقط ، ولذلك فإن اللغة تقترب من اللغة البيانية ـ إن لم تكن هى ـ تفتقد دلالاتها الإبداعية الجديدة ، وهى مستخدمة من خلال دلالتها الخارجية من خلال سياق جديد ـ المعنى فى هذه اللغة معنى متواجد قبل الابداع ـ ولذلك فإن إمكانية تفجير الطاقات اللانهائية فى اللغة يصبح أمراً بعيداً عن المغامرة الإبداعية للديوانين . هل أرانى دخلت إلى نقد المملين . . ؟ إن ذلك ليس من بين أهداف الآن . !

وعلى كل . . هل من الممكن أن تكون محاولة « القاهرة » حركة فى اتجاه إشعال عود ثقاب فى درب النقد المعتم ؟ . أم تراه وجهاً من وجوه العتمة . ؟ إن الإجابة على هذا السؤال الآن فيها شىء من افتقاد المبررات . . إذن فلننتظر . ●





شمس الدين موسى



ولنا أن نستقبل هذا الأسبوع العدد الأول من النشرة الأدبية غير الدورية « الطريق » ، وهي النشرة التى تصدرها جمعية رواد تويسنا بمحافظة المنوفية . والعدد يخرج علينا حاملاً عدداً من الأسماء الجديدة ، الواعدة ، التى نرجو لها أن تغنى حياتنا القادمة .

ويتصدر العدد لوحتان فنيتان للفنان « يحى السيد » ، الذى أشرف على إخراجه الفنى ، دون أن يشير على الغلاف لأى من محتوياته ، متجاوزاً ماهو متبع فى النشرات الأدبية الأخرى ، خاصة النشرات التى تصدر خارج العاصمة .

يطالع القارىء فى العدد افتتاحية عن الشاعر الراحل عبد الرحيم منصور ، يضعها محررو النشرة كنوع من التحية له مع أبيات قليلة من شعره . والملاحظ أن العدد قد أعطى اهتماماً خاصاً للشعر ، الذى نال حيزاً متسعاً عما حواه العدد من مواد أخرى مثل المقال أو القصة .

ومن أبرز القصائد فى العدد القصيدة بعنوان « أغنية للشجر » للشاعر محمد القدوسى ويقول فيها :

أورقى
كنت بالأمس توتاً . . وقزاً . . وظل
هل تعودين . . هل
أم تجىء الغداة وأنت على النار بعض الكتل
يجهل الموقدون انتباه إلى قلبها
حيث لم تنطفىء

ورغم بساطة فكرة القصيدة ــ إلا أن الشاعر قد نجح فى وضعها فى النسق الشعرى مستفيداً من المقابلات ، مع حبه للطبيعة وإحساسه بها ، الذى ينم عن تذوق خاص للجمال .

وتأتى قصيدة الشاعر « رمضان أبو غالية » بعنوان « حبيبتى مدينة للسكينة » كى توصل لنا إيقاعاً نغمياً خاصاً يتضح من الجرس الخاص بالقصيدة والقافية المتعمدة ويقول فيها . . .

رجوتك للمدى الباقى
لترياقى
وقلت : تفزع الساقى
لأشواقى
وغنيت الغد المأمول
ياقمرى على وترى
بأعماقى لأعماقى .

ولقد كان لشعر العامية المصرية حظاً فى العدد ، بنشر القصيدة العامية مشاهد فى دنيا الرقص « للشاعر حمدى الشبراوى » ، وهو شاعر جديد أعترف بأننى لم أقرأ له من قبل ، وهو شاعر يمتلك حساسية للعبارات والكلمات العامية ، والوصف الحسى التجسيدى الذى يعتبر من لوازم القصيدة العامية ، التى تهتم بالأوضاع الإجتماعية . ولقد نجح الشاعر فى ذلك باستخدامه للإيحاءات ، التى استوحاها من أماكن اللهو ويقول فى قصيدته :

مشاهير وف دنيا الرقص
عايشين بالسيكا وبالسامبا
لعبتهم دق الأوتار
يضربوا ع الوتر الحساس
فى أديهم ماسكين الكاس
الكاس مليانة بدموعى
وآهات من ألمى . . من جوعى
الرشفة الواحدة بسنين
وأيام من عمرى ضايعين
ياحبيبنا ياسيدنا المليم
فيه ناس علشانك صابرين

ولعل القارىء يحس عند قراءة شعر « حمدى الشبراوى » بأنه أمام صوت جديد فى شعر العامية

وإذا كان للشعر حظ واضح فى عدد « الطريق » ، فإن الملاحظ أن العدد لم يحتو إلا على قصة واحدة بعنوان « ورد النيل » للقاص الشاب إبراهيم عيسى » ، وربما يرجع ذلك إلى عدم وجود قصص لدى المحررين للعدد ، إذا قيست بالقصائد . والقصة تحوى حدثاً ، فهى أقرب إلى القصة التقليدية ، وإن كان القاص حاول أن يسقط المشاعر الخاصة التى تنتابه ، والناتجة عن إغترابه الشديد ، أثناء مروره بين السيارات عابراً إلى سكنه بالمقابر على مياه النيل ، الذى يمتد امامه متخذاً اللون البنى المشوب بالاحمرار نتيجة لنبات ورد النيل الذى يحاول أن يطفو فوق سطحها .

أما عن المقالات التى احتوى عليها عدد « الطريق » ــ فإننا لا نجدها تتخذ المساحة المناسبة ، فلم يشمل العدد إلا مقالاً قصيراً نشر تحت باب « نقد » بعنوان « إقليمية إلى متى » يندد فيه المحرر الذى لم يضع توقيعه على المقال ، بما يحدث فى الندوات الشعرية ، التى تقيمها المحافظات كما ينتقد خاصة ذلك العدد الكبير الذى تزخر به تلك الندوات والمؤتمرات وأسماهم « ضيوف العاصمة » ، فيرى أنهم نفس الوجوه فى كل المؤتمرات والندوات ، بينما غيرهم من شعراء الأقاليم يبقون فى الظل ، لا يلقى عليهم أى ضوء من أجهزة الإعلام ؛ وبمجرد انتهاء تلك الندوات ، سرعان ما يعود هؤلاء إلى الظل ثانية . ويطالب كاتب المقال بالكف عن إطلاق الأحكام ، التى يعلنها أصحابها كأنها نظريات قاطعة ، خاصة أن هذه النظريات تهدف ــ من وجهة نظره ــ إلى تغريب الشعر والأدب بشكل عام . وإننى لا أتفق كثيراً مع كاتب المقال والجزء الأخير منه ، حيث لابد أن تغتنى الحياة الثقافية بكل ما هو جديد ، خاصة النظريات الفكرية والمناهج النقدية ، وذلك حتى نصل إلى المعاصرة ، التى يجب أن يعيشها أدبنا وثقافتنا . وكيف لنا أن نستحضر أحدث الأدوات الإستهلاكية فى بيوتنا ، ونقف موقف التوجس والشك من الأفكار والمناهج الجديدة فى الثقافة والبحث . إننا لن نرقى لو ظللنا على التمسك بهذا الموقف الإنتقائى الذى يرتاح له البعض .

وفى النهاية ــ يتعرض العدد أيضا « لكتاب الدكتور نعيم عطية » نزهة العيون بسرعة فائقة ، كما يتعرض للواقع الثقافى فى الأرض المحتلة من خلال تهميشات انتقاها المحرر مقدماً إياها بكلمة للشاعر محمود درويش عن دور المثقف فى الأرض المحتلة ، وكيف يواجه الغزو الصهيونى وسط الظلام الذى يعيش فيه العرب هناك تحت تأثير الإعلام الموجه ضد التحرر والتمسك بالأرض والشخصية الوطنية

بقيت ملاحظة أخيرة ، لا أستطيع أن أحجبها بعد تلك القراءة الثانية للعدد الأول من الطريق ، وتتلخص فى أننى لاحظت أن الجانب الفكرى فى العدد غير ملحوظ بالمرة ، وإنما كان للإبداع خاصة الشعر على وجه العموم الغلبة ، وأظن أن نشر ذلك الإبداع ــ فى حد ذاته ــ لا يكفى ، بل يجب أن يكون مصحوباً ببعض المقالات التى لابد أن تحتوى على ما يمكننا أن نتبين منه الجانب الفكرى أو المنهجى الذى تتوجه به المجلة إلى القارىء ، فتأخذ منه وتعطيه على أرض الواقع ، مهما كان ذلك الإتجاه الذى أرجو أن يتبلور بسرعة ، لأن تبلور إتجاه محدد تتحرك حوله النشرة من أهم أسباب بقائها واستمرارها الذى يجب أن نحرص عليه جميعاً ، وسط سيل النشرات الأدبية والمجلات الثقافية الدورية ●

رسالة باريس

الشاى بالنعناع أو قصة فشل عربية فى فرنسا

سمير غريب

مثلما أن هنـاك عـدداً كبيـراً من المهـاجرين العرب فى فرنسا ـ حـوالى ١,٥ مليـون ـ معظمهم من شمـال أفريقيا ، هنـاك ـ أيضاً ـ عـدد من الفنانين العرب يعملون فى فرنسا ؛ فى السينما ، والمسرح والموسيقى ، والفن التشكيلى . . الخ . من مصر نجد مثلاً : الفنان عازف البيانو رمزى يسى ، والفنانين التشكيليين آدم حنين وجورج البهجورى . . وهكذا .

كما نجد فنانين عرباً يعملون فى موضوع فنى ، وآخرين يهتمون بشكل خاص بمجتمع المهاجرين العرب فى فرنسا وعلاقته بالمجتمع الفرنسى . وأحدث الأعمال الفنية التى تتناول هذه العلاقة هو فيلم « الشاى بالنعناع » للمخرج الجزائرى « عبد الكريم بهلول » . وقد قرأت أن هذا الفيلم من أفلام مهرجان السينما الفرنسية فى القاهرة .

الفيلم انتاج فرنسى ، وكتب حواره فرنسى هو جون كورتلان ، والسيناريو والإخراج لعبد الكريم بهلول . ونصف ممثليه عرب والنصف الآخر من الفرنسيين ، وهذا منطقى ، فهو يدور ـ الفيلم ـ حول شاب جزائرى « هامو » ـ وهو التدليل الفرنسى لاسم محمد ـ ويقوم بدوره ممثل تونسى ، اسمه « كشيش » ؛ يرحل « هامو » إلى فرنسا بحثاً عن عمل ، ويحلم بتحقيق ثروة . لكنه يصبح بعد سنوات « صايع » ـ بالتعبير العامى الدقيق ـ فى أحياء المهاجرين فى باريس : باربيس وبيل فيل . . يسرق ، ويكذب ، ويلتقط رزقه من هنا وهناك . . ومع ذلك يتظاهر بالثراء أمام من تركهم فى بلده . ولكى يغوى فتاة يلجأ إلى كاتب أحجبة مسلم . وبالطبع لن يفيده ذلك فى شىء .

وذات يوم ، تقلق أمه من غيابه الطويل ، فتهبط عليه فجأة . . بعد بضعة تجارب فى باريس ، تفهم بوضوح وضع ابنها فتدعوه للعودة إلى الجزائر . لكن عليها أن تنتظر حتى يفرج البوليس عن ابنها ، فتصحبه عائدة . وهكذا ، اختار المخرج أحسن الحلول لنهاية فيلمه . بينما فى الواقع معظم المهاجرين لا يفضلون العودة أو لا يستطيعونها ، ويرغمون أنفسهم على معاناة مريرة فى مجتمع مختلف تماماً عن ثقافاتهم ومجتمعاتهم . وأفضل وضع يصل إليه كثير من الشبان المهاجرين هو أن يضع قبعة من الورق على رأسه ويعمل فى مطعم من مطاعم الوجبات السريعة الآخذة فى الاكتساح هذه الأيام . لكن المخرج اختار نهاية مناسبة ، هى العودة ، حيث يشعر المواطن فى بلده ـ رغم كل مشاكلها ـ بكرامته الحقيقية . علماً بأن المخرج نفسه يقيم فى فرنسا منذ خمسة عشر عاماً .



ولد عبد الكريم بهلول بالجزائر فى عام ١٩٥٠ . . حصل على ليسانس فى الأدب ، ودبلوم فى التمثيل من الجزائر . ثم أتى إلى فرنسا فى عام ١٩٧١ ، ودرس السينما فيها فى معهد « الأديك » عمل فى التلفزيون الفرنسى مساعد مخرج حتى عام ١٩٨٢ . و« الشاى بالنعناع » هو أول أفلامه الروائية الطويلة . وبالتالى فإن حياته بين الجزائر وفرنسا مزجت داخله ثقافة عربية بثقافة فرنسية . « وهذه ثروة تسمح لى بإلقاء ضوء أكثر إيضاحاً ، ضوء مختلف على موضوعات تلمس قلبى كثيراً » كما يقول المخرج الجزائرى ، الذى يضيف : « على كل حال ، وأياً كانت القومية ، يجب الانفتاح على العالمية . الفيلم الجيد ، إذا وصف بعمق شخصيات بلد ما ، فإنه يصبح عالمياً . إذن ، وبغض النظر عما إذا كان الموضوع جزائرياً أم لا ، يكفى أن يكون الفيلم محترماً ، ويحمل إمكانيات سينمائية . »

وعلى الرغم من أن الفيلم عند مهاجر جزائرى ، فى الوقت الذى تمتد فيه مشكلة العنصرية ضد المهاجرين فى فرنسا ، فإن الفيلم ليس به تلميح للعنصرية . . لماذا ؟ يجيب عبد الكريم بهلول : « ببساطة لأنها ليست ضرورية فى القصة التى أردت روايتها . إن قصتى هى : حب أم أتت تبحث عن ابنها الذى سلك طريقاً خاطئاً . ومع ذلك فقد أخرج عبد الكريم بهلول فيلمين قصيرين ـ من قبل ـ عن العنصرية .

بالطبع ، فإن الدور الرئيسى فى الفيلم هو دور الأم ، دون إهمال لدور الابن وبلغة النقاد « العاديين » فقد لمعت الممثلة الجزائرية « شفيعة بودرا » فى دور الأم . وجسدت بصدق أبعاده الدرامية !! وهى ممثلة معروفة جداً فى الجزائر واشتهرت بدورها فى المسلسل التلفزيونى « الحريق » الذى أخرجه مصطفى بادى . ولكى تجيد دورها فى « الشاى بالنعناع » ذهبت إلى الريف الجزائرى وقضت عدة أيام مع الفلاحين ، لكى تعيش حياة الفلاحة الحقيقية الأمية ، التى لم تر إلا حوائط قريتها ، لكنها تشعر بالخطر الذى يعيش فيه ابنها بعيداً . فتجمع كل مدخراتها وتسافر إلى باريس فجأة ولأول مرة تخرج من قريتها فى الجزائر إلى هضبة « مونمارتر » مباشرة !!

أما الممثل الشاب « كشيش » ـ ٢٤ سنة ـ فهو من أصل تونسى ، لكنه كبر ويعمل فى مدينة نيس الفرنسية . وكان مناسباً بالفعل لشخصية المهاجر التى أداها فى الفيلم . فضلاً على ذلك ، فهو ممثل مسرحى أصلاً ، وهذا أول أدواره فى السينما .

يعلق « جون كورتلان » كاتب الحوار على موضوع الفيلم : « موقفى واضح جداً » . أعتقد أن الحضارة الغربية انتهت . ليست هناك حضارة فرنسية أو ألمانية . . الخ . حضارة الغد ستصبح ذات جذور متعددة . وتوافد المهاجرين يحمل مبادىء إنسانية جديدة هى إنسانية القرن الواحد والعشرين . وبدلاً من اعتبار أن المهاجرين يأتون ليفسدوا ثقافتنا ، يجب أن نشكرهم على أنهم يحملون مبادىء ثقافتنا المقبلة بفضل امتزاج التأثيرات » . ومع ذلك ـ كما أوضحت من قبل ـ فإن نهاية الفيلم ـ العودة ـ لا تتفق مع وجهة نظر كاتب الحوار .

أرجو أن يلقى « الشاى بالنعناع » نجاحاً جماهيرياً يشجع المخرج عبد الكريم بهلول على إخراج مشروعه : « نجمة » قصة كاتب ياسين المعروفة ، فهى رواية رائعة تستحق فيلماً رفيع المستوى .

حوار مع القارئ

قُدر للقاهرة أن تُبعث الآن ، والحياة الثقافية حالتها لا تخفى على أحد ، اختلط الحابل فيها بالنابل ، وتداخلت الأصوات الجاد منها بالغث ، هكذا قُدر لنا ، ولا نملك إلا أن نتحمل ونجتهد ونواصل السير ، ونحن نعلم منذ البداية أن الطريق وعر ، طويل .

تقول الأيام إن الأخضر يزداد اخضراراً كلما تشبثت الساق بالجذور ، قد تهزه الريح ، لكنه يعاود السير إلى الاخضرار ، وأن الأصفر ساقطةٌ أوراقه لا محالة ، حتى قبل أن تجيئه الريح .

فى كل يوم تأتى إلينا رسائل الأصدقاء ، كأنها أناسٌ تحملت مشقة السفر ثم جاءت إلينا زاحفة من النجوع والكفور والقرى ، تشد على أيادينا ، وتؤازرنا كى نكمل الطريق معاً ، من أجل أدب جاد وفكر جاد وفن جاد ، أصدقاء عديدون من كثرة رسائلهم إلينا ، أصبحنا نحفظ أسماءهم وأسماء قراهم ومدنهم ، وأصدقاء آخرون أدركوا من حواراتنا السابقة ، أن رسائل الأصدقاء مكانها قلوبنا ، فتشجعوا وكتبوا إلينا ، وحرصاً من القاهرة على الالتحام بأصدقائها ، فحوارنا اليوم قد تضاعفت مساحته .

الصديق مهدى عبد السلام علوان . . طالب بالقسم الأدبى . . المرحلة الثانوية . . ، ها نحن نرد على رسالتك الثانية ، أنت تقول فيها « المهم أن أكون أديباً مبدعاً ، وبعد ذلك يأتى كل شىء بالنحت فى الصخر والصبر الطويل ، وأود أن أعرف هل أنا فعلاً أمتلك بعضاً من أدوات الكاتب ؟ . . هل أكمل ؟ . . أم أنه من العبث أن أضيع وقتى فى كتابات لا تمت للأدب ــ الذى أعشقه ــ بصلة ؟ أرجو تقولوا لى . . أين أنا ؟ » أنت أيها الصديق على الطريق ، وضعت أولى الخطوات عليه ، تتمنى أن تكون أديباً مبدعاً ، ولكن . . أليس النحت فى الصخر والصبر والطويل وغيرهما هو الطريق إلى ما تصبو إليه ؟ يجىء الجد أولاً وليس آخراً ، أما كتاباتك فهى بالقطع تمت إلى الأدب بصلة ، ما تزال فى طور الأجنة ، هكذا تقول قصتك المرسلة ، فخيالك متقد ، وتناولك اللقطة بالوصف والتحليل واضح جلى ، بقى أن تمتلك الأدوات ، وأن تفهم طبيعة القصة القصيرة ، ساعتها ستخرج وليداً ، نحن فى أشد الحاجة إلى أمثاله ، فاستمر ، أمامك بقية الخطوات الوعرة .

●●●

الصديق سمير محمد أبو السعود . . أدفينا . . مركز رشيد . . البحيرة ، وصلتنا رسالتك ، وأعدنا قراءتها مرات عديدة ، ولن تخدعنا عبارات المدح التى جاءت بها من أن نصوب إليك معلومات خاطئة امتلأت بها سطور الرسالة ، ومنها :

(١) توفيق الحكيم الذى نعرفه هو واحد من روادنا فى الرواية والمسرح ، أما زعمك بأنه شاعر كبير ، فهذا هو الشىء الجديد الذى أخبرتنا به أنت ، وندرك أن الحكيم وقد جاوز الثمانين عاماً ، لم ينشر بيتاً واحداً من الشعر ، فإن كان لديك قصيدة واحدة له فاعلم أنها كنز نفيس تكنزه وتجهل قيمته ، وإذا لم تكن لديك هذه القصيدة اليتيمة ، فالشىء المؤكد أنك تقصد « توفيق الحكيم » آخر ، قد يكون شاعراً ويعيش فى غير كوكبنا هذا .

(٢) تقول فى رسالتك :

أرسلت كثيراً لبعض المجلات كثيراً جداً ولكن دون جدون « بالنون » علماً بأن شعرى جيد وصالح للنشر ونثرى أى الشعر العامى جيد جداً ولا أعلم ما سر بناء بينى وبينهم صوراً [« بالصاد » من الفولاذ] ، وأظنك تقصد بكلمة « جدون » كلمة جدوى أى لا فائدة ، وتقصد بكلمة « صور » كلمة سور أى حاجز ، نحن لا ننفى أن مجلات كثيرة تهمل نشر الصالح من إبداع الشباب ، لكن القاهرة تبحث عن هذا الصالح فى رسائل الأصدقاء ، لتضمه إلى فؤادها ، دعنا الآن من هذا ، ثم قل بالله عليك ، وليدخل الأصدقاء شهوداً بيننا ، كيف ننشر لك والأخطاء الإملائية لم نستطع حصرها فى رسالتك ؟ ناهيك عن خلطك بين النثر وشعر العامية ، وكلاهما فن مستقل بذاته .

ناقشنا فى العدد الثامن رسالة جاءت من الإسكندرية ، ونشرنا أن صاحبة الرسالة هى . . . الصديقة سالى محمد أبو النور ، وحمل بريدنا هذا الأسبوع ، رسالة يقول مرسلها أنه صاحب الرسالة الأولى . . . صديق القاهرة . . سامى محمد أبو النور ، ويضيف فى رسالته التلغرافية الغاضبة . . « ويخجلنى أن أرى اسمى به خطأ كبير وجسيم لا أدرى أهو خطأ مطبعى أم خطأ لمجرد الصدفة » ، ونقول للصديق سامى ، ليس الخطأ مطبعياً أو لمجرد الصدفة ، بل خطأ أنت صاحبه

الأول ، نتيجة سوء الخط ، فقد قرأنا الميم على أنها لام ، أما رسالتك الغاضبة ، فحرف الميم بها واضح ولا تخطئه عين ، لكنا نتحمل هذا الخطأ عنك ، وننشر الصواب حتى يعرف الأصدقاء ولنتمسك نحن بصداقتك ، التى لا نحب أن يقلل منها حرف ميم استطالت كتابة رأسه إلى أعلى حتى أصبحت لاما .

●●●

الصديق ابراهيم السيد ابراهيم عبد المجيد ، جاءتنا قصتك « عندما يعزف القلب » ، هناك استعداد لكتابة القصة القصيرة لديك ، والفكرة جيدة ، لكن خصائص القصة القصيرة ، مثل التكثيف والحبكة بالإضافة إلى أدوات الكاتب وأهمها تمكنه من لغته ، نراك فى حاجة لإستكمالها ، واستكمالها لن يكلفك إلا بعض الجهد ومزيداً من الوقت .

●●●

الصديق ابراهيم أحمد الصيفى . . زهراء ألف مسكن . . القاهرة ، نبادلك التحية ، نسعد بأن ما ننشره يلقى ترحيبا لديك ، وأهلاً بك صديقاً لنا ، أما كلماتك عن العملاق عباس العقاد ، فهى ليست من الشعر ، والشعر الحر أيها الصديق لم تُطلقْ عليه هذه التسمية ، لأنه متجرد من كل شىء ، فهى واحدة من مسميات مترادفة أُطلقت على هذا النوع من الشعر العربى ، كالشعر الحديث أو شعر التفعيلة ، وهو فى النهاية يخضع كأى فن لأصول وقواعد تحكمه عليها ينهج الشعراء ، وما دمت من مريدى العقاد كما تقول ، فكيف تكون محاولاتك بالشعر الحديث ؟ وهو الشعر الذى وقف له العقاد بالمرصاد . ؟ مجرد تساؤ ل . . إن دل على شىء فإنما يدل على ترحيب الشعر الجديد بصديق جديد .

●●●

الصديق مصطفى صلاح سويلم . . محاسب بشركة الأهرام للمجمعات ، وصلتنا رسالتك ونماذج من محاولاتك فى الشعر أرسلتها إلينا ، الملاحظ أيها الصديق فى النماذج المرسلة ، أن الوزن لا يختل فيها إلا نادراً ، وهو ما يمكن تداركه مستقبلاً ، لكن اللغة العربية فى حاجة إلى إلمام منك بقواعدها ، وإلا كيف سيصل ما تريد توصيله إلى الناس دون أن يكون مكتوباً بلغتهم ، واللغة هى واحدة من الأدوات الأساسية التى ينبغى أن يتمكن منها الشاعر ، ومن نموذج لك نضرب الأمثال :

١ ــ بعد أن علمت قلبك
كيف يشتعل الجليد

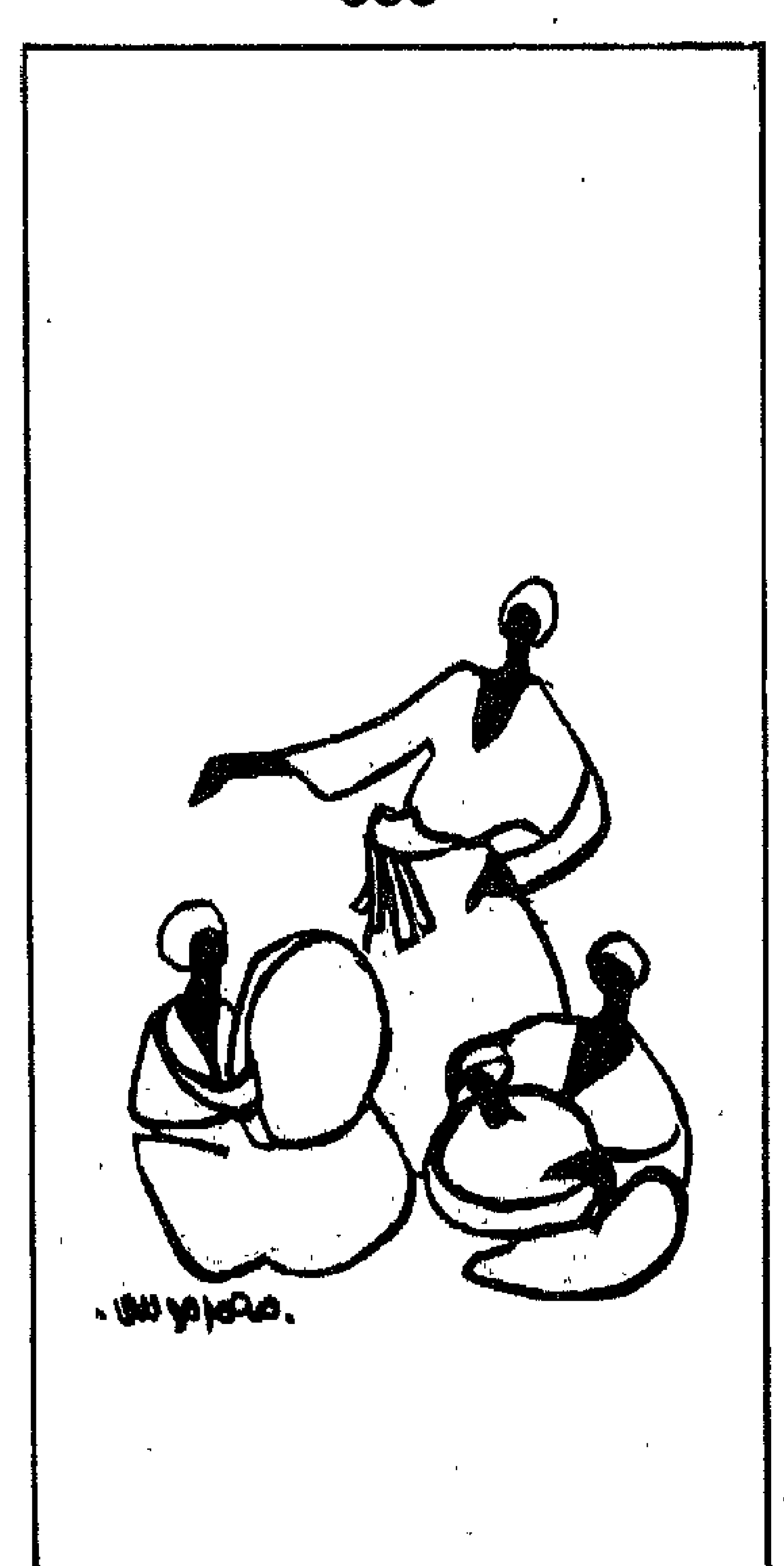
٢ ــ كيف أن العشق علم
فيه تطوى النار أعواد الحديد

٣ ــ إننى اذكر أن ذاك اليوم
عندك كان ميلاد جديد

٤ ــ كان فخر كان حب
كان شيطان فريدُ

فى البيت الثالث وفى الشطر الثانى منه ، تقول « عندك كان ميلاد جديد » والصواب كان ميلاداً جديداً ، فكلمة ميلاد هنا هى خبر كان وليس اسمها ، جديد نعت يتبع المنعوت،كذلك فى البيت الرابع فكل الكلمات التى جاءت بعد كان هى خبر وليس لها اسما ، ولك الحق فى أن تقف كى تستقيم القافية ، لكن ليس من حقك أن تقف وسط الكلام ، فاقرأ كثيراً من الشعر واحفظ قدر ما تستطيع حتى تنطبع اللغة ــ نحواً وصرفا ــ فى واعيتك ، فتجىء عبارتك صحيحة دون حاجة لإعراب .

●●●



الصديق مجدى محمود جعفر . . ديرب نجم والطالب بكلية التربية جامعة الزقازيق ، قصتك المرسلة « الصوت » تكشف عن إمكانيات لا بأس بها ، يعوزها الصقل ، والقراءة الجادة ، ولا يكون النضج بقراءة الكتب النقدية فى هذه المرحلة ، بل بقراءة الإبداع الجيد أولا .

الصديق أحمد محمد شحاته محمود . . مساكن البساتين . . القاهرة ، سؤالك لنا ، هل الموهبة راسخة أم عارضة ؟ الإجابة عليه أنت صاحبها ، فصاحب الموهبة الأصيلة ، والتى تجرى فى دمه يدرك مَنْ هو وماذا يفعل ، ولا يوجد هناك تلميذ أو تلميذة لم يداعبه الشعر ، لكن هل أصبح شاعراً كل مَنْ خطت يده مشروع قصيدة ثم صمت ، لو صح هذا وبهذه السهولة لكان عدد شعرائنا يماثل عدد تلاميذ مدارسنا لكن الواقع غير ذلك .

●●●

الأصدقاء ممدوح الشيخ ، أحمد مرسال ، ابراهيم عيسى . . قويسنا ، النافذة التى تطل القاهرة من خلالها على أصدقائها أدباء الأقاليم ، ليست إلا حقاً للأصدقاء وواجباً تحاول القاهرة النهوض به ، أما القول بأن سعر المجلة مرتفع ، فنقول هذا ما نستطيعه ، والمقارنة بيننا وبين المجلات التى تصدر عن بعض البلاد الشقيقة مقارنة ظالمة لنا ، بقى أن تعرفوا أن تكلفة النسخة الواحدة من القاهرة هى ٨٦ قرشاً ، بينما السعر على الغلاف هو ٢٥ قرشاً ولا تعليق .

●●●

الصديق عدلى فرج مصطفى . . الربعمايه . . منيا القمح . . شرقية ، نشاركك التحية نهديها إليك وإلى كل أسرة تحرير مجلة إشعاع ، وصلتنا مجموعتك القصصية الأولى « العجوز والحب » وهى فى أيد أمينة .

●●●

الصديق محمد محمود موسى ... قرية الطيرية ــ كوم حماده ــ بحيرة ، من بين النماذج التى أرسلتها إلينا ، ننشر لك نموذج « الطبل البلدى » ، أما حصولك على صورة فوتوغرافية للسيد/رئيس التحرير ، فنأسف لذلك ، لأسباب أقلها أنه ليس نجماً سينمائياً أو لاعباً لكرة القدم ، فما بالك بأكثرها ؟

والقاهرة ترحب دائماً بمزيد من ملاحظات الأصدقاء وآرائهم وأعمالهم ●

چورچ براك
ورد الاعتبار للفنانين

« إن الغليون الذى أرسمه ليس غليونا للتدخين ، والتفاحة التى أصورها ليست هى الفاكهة التى تؤكل ، وإذا كانت موائد البلياردو تبدو فى لوحاتى متكسرة فلأنها ليست معدة للعب . »

جورج براك

●●●

ولد سنة ١٨٨٢ ، ودرس الفن بمرسم واحد من المزخرفين ، ثم تردد على متحف اللوڤر واستهوته أعمال التأثيريين ، كما التحق بالكثير من المراسم ، لكنه هجرها ، وأولى جل عنايته للاهتمام بهندسة اللوحة ، فكان يسعى إلى تبسيط وإعادة بناء عناصره فى صيغ تكعيبية للوصول إلى هيكل الأشكال .

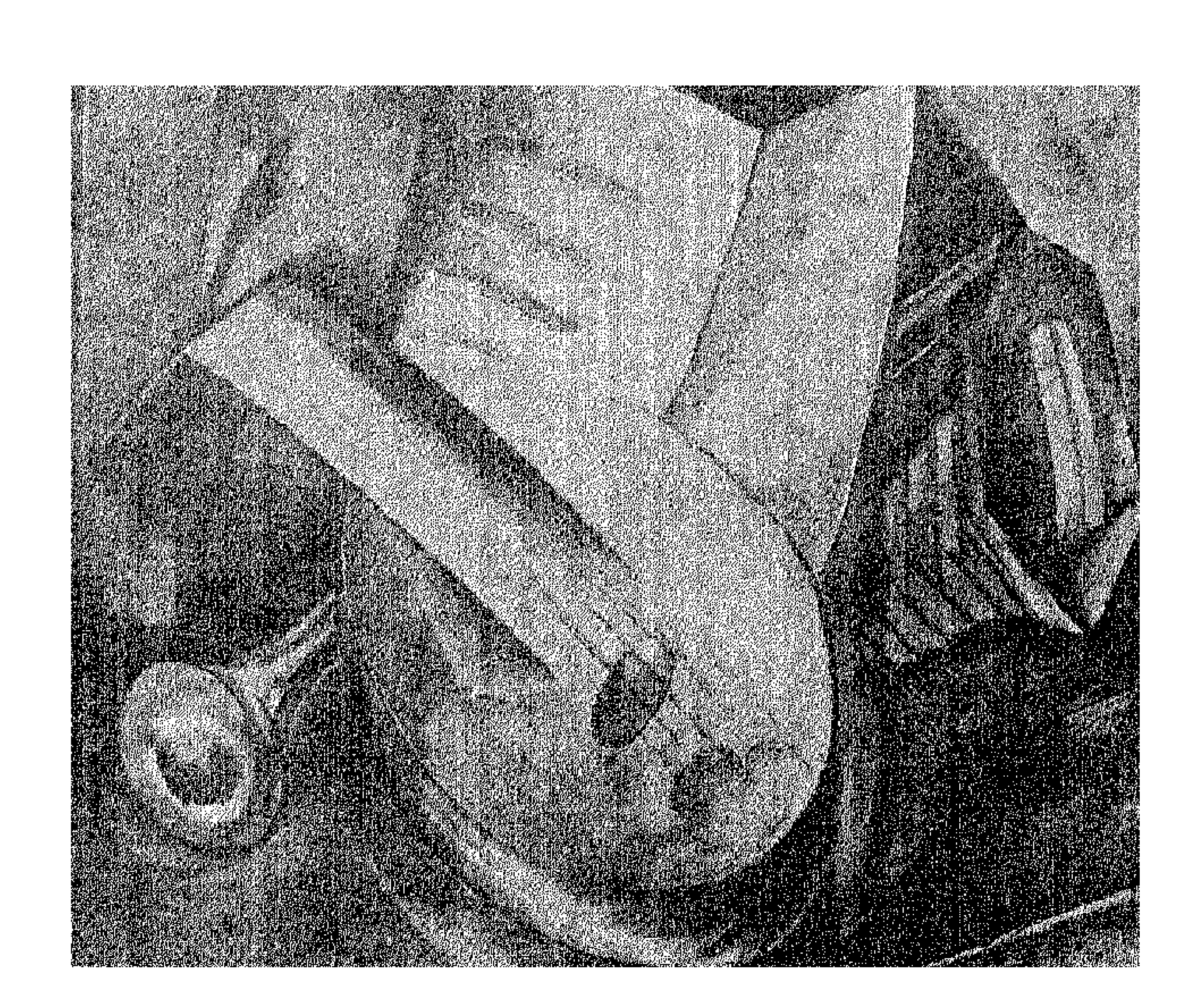
أراد براك أن يرسم عناصره من أكثر جوانبها ، لكى يجعل المشاهد يدور مع وحول الأشكال المرسومة على سطح اللوحة ، وليمتزج المشاهد بعالم اللوحة ، وفى نفس الوقت فقد حاول إلغاء الفضاء التقليدى وقام بتجميع عناصره على سطح اللوحة حتى يخيل للعين أنها لا تراها فقط وإنما تلمسها .

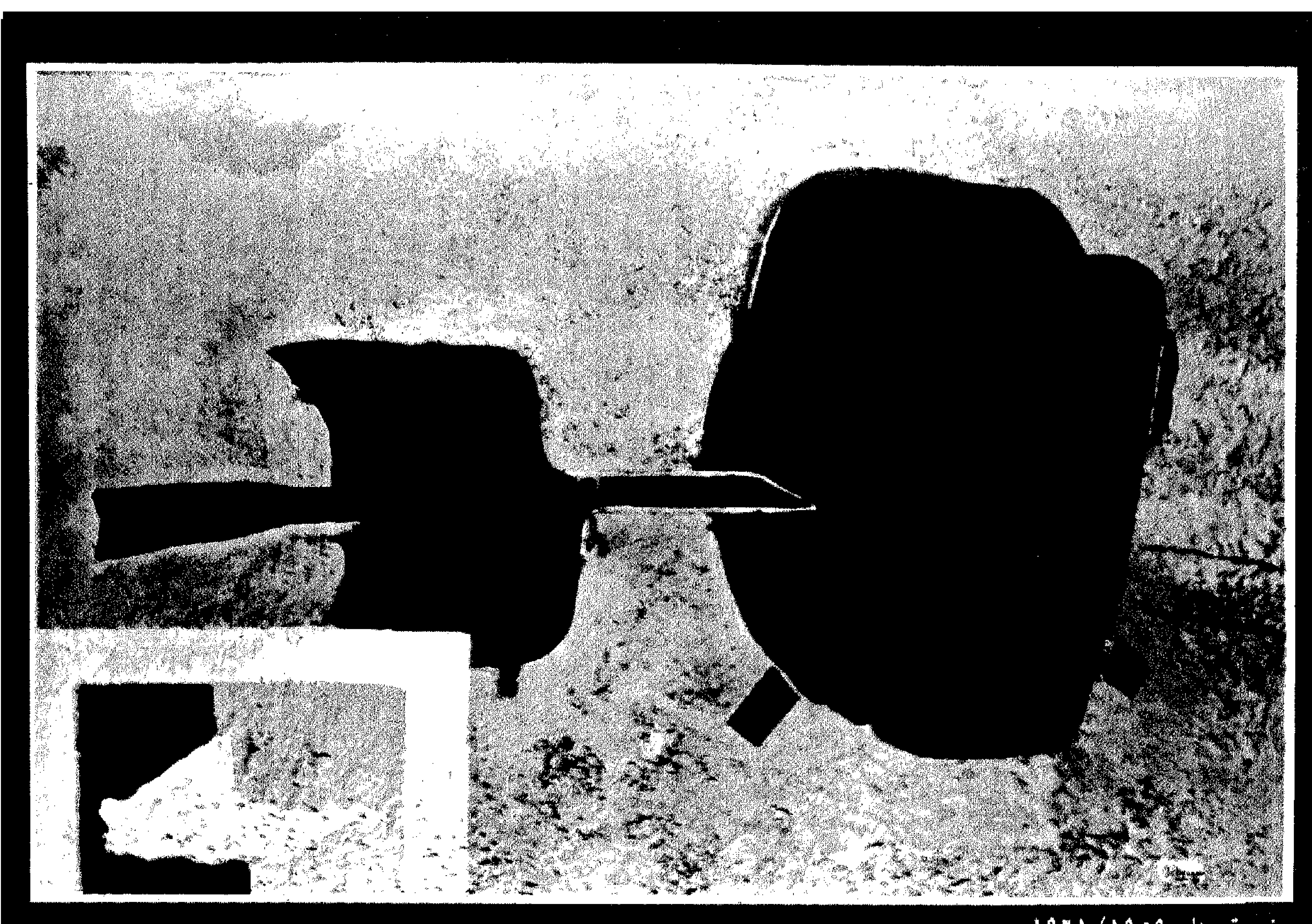
وقد اقترن اسم براك طوال حياته باسم بيكاسو ، لكن شهرة بيكاسو الواسعة لم تمكن براك من تخطيها ، على الرغم من أنه رفيق رحلة بيكاسو الفنية فى التكعيبية ، ولا يقل شأنا عنه .

ظل براك متمسكا بخصائصه إلى أن أصيب بجرح بالغ أثر على بصره فى أثناء الحرب العالمية الأولى ، وبعد الحادث مضى براك فى رسم لوحاته محللا الأشياء ، ولكنه ركز كل التركيز على جزئيات بعينها كنقطة ارتكاز للوحاته ، وبنى عليها تكويناته ، ثم انتقل إلى فن القص واللصق فغلبت على لوحاته قصاصات الجرائد وبقايا الملصقات والأوراق القديمة والأقمشة والمنسوجات باحثاً عن تأثيرات لمسية جديدة لأعماله .

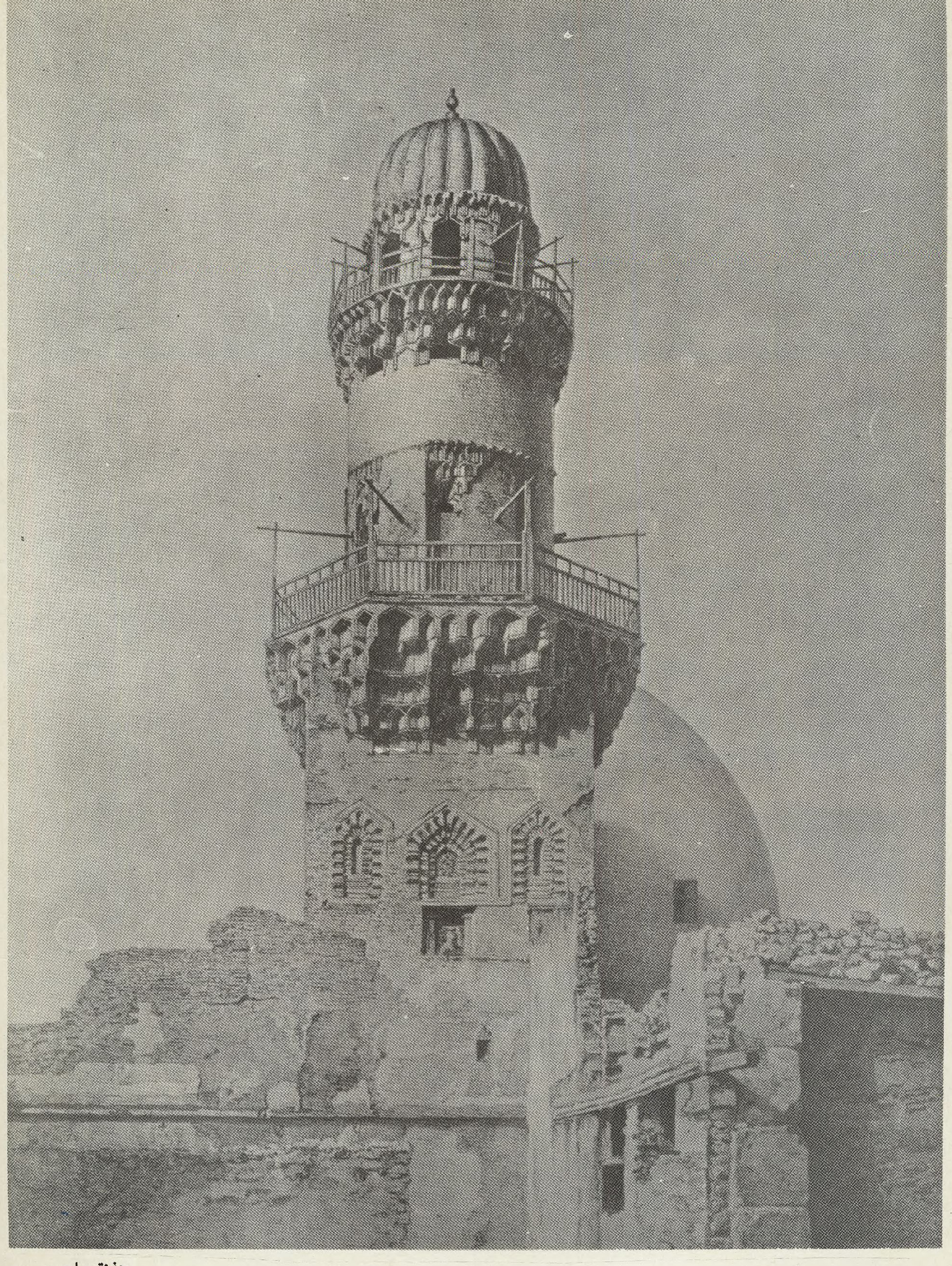
تحت أضواء المشاعل ، شيع جثمان براك فى سبتمبر ١٩٦٣ على أنغام لحن « بتهوفن » « تحية لبطل » ، ولقد وصف « أندريه مالرو » الأديب والمفكر الفرنسى ووزير الثقافة الفرنسية آنذاك ــ جنازة الفنان بقوله :

« إنه وداع مجيد ، رد الاعتبار لجنازة موديليانى المتواضعة ، ولدفن فان جوخ فى جو من القتامة والظلام » ●





ضربة جناح ١٩٥٩/١٩٦١
للفنان جورج براك



مئذنة جامع بيبرس